

preservar

contextos

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA.

5

Distribución

Esta revista se distribuye a docentes y graduados de la FADU, a facultades de arquitectura, universidades nacionales y extranjeras, organismos públicos, consejos profesionales, asociaciones y, entidades afines a nuestra profesión, asesores y, en general a quienes periódicamente nos envían sus publicaciones. Tirada 4000 ejemplares.

Precio del ejemplar: $ 9,00



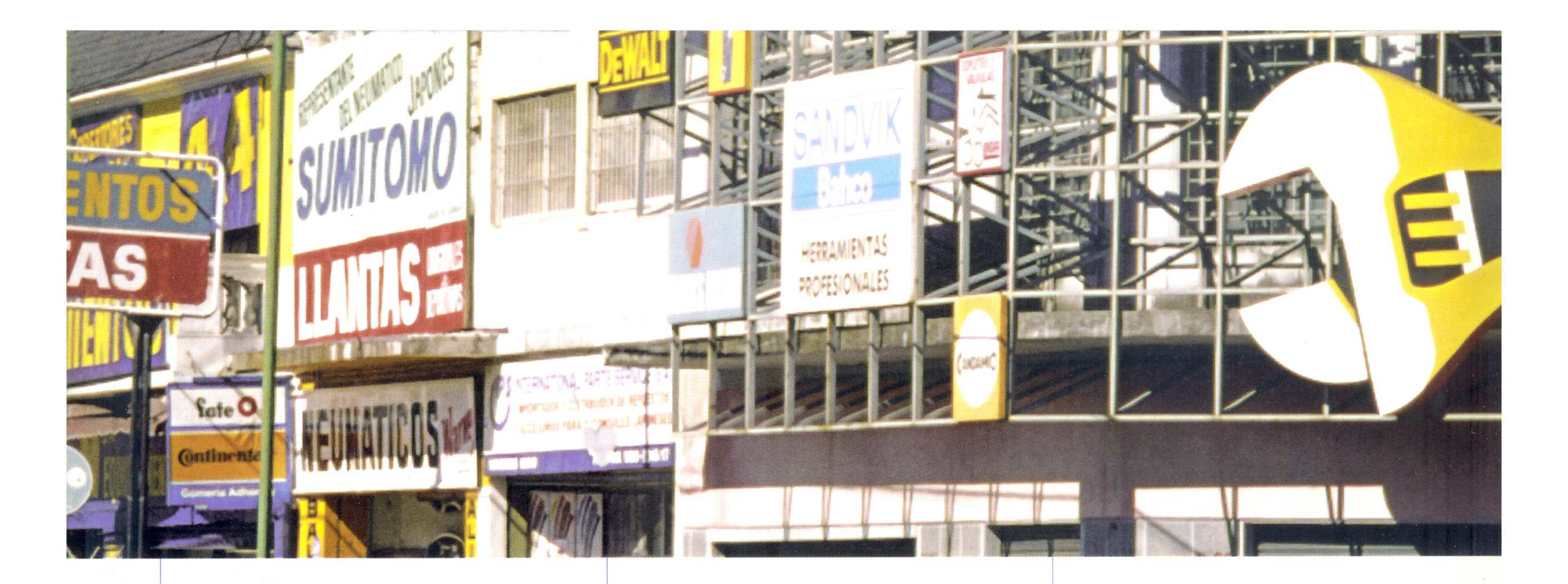
contextos

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Invierno de 2001 / Número 5



Pabellón III / 4° Piso / Ciudad Universitaria / Buenos Aires
E-mail: contextos@fadu.uba.ar www.fadu.uba.ar



SUMITOMO
LLANTAS
NEUMATICOS
DEWALT
SANDVIK
Bahco
HERRAMIENTAS
PROFESIONALES
fate
Continental



DeWALT
SUMITOMO
LLANTAS
NEUMATICOS
SANDVIK
HERRAMIENTAS PROFESIONALES
fate
Continental

Director
Arq. Berardo Dujovne

Asesor Editorial
Arq. Carlos A. Méndez Mosquera
Consejo Editorial
Arq. Ricardo Blanco, Arq. Víctor Bossero, Arq. Marcelo De Cusatis, Arq. Jorge Iribarne, Arq. Enrique Longinotti
Coordinación Editorial
Arq. Aída Daitch
Coordinadora Adjunta
Arq. Viviana Miglioli
Oir imágenes y ver palabras
Lic. Fabiana Barreda, Arq. Gustavo Nielsen
Recursos
Arq. Victoria Migliori

Edición y armado
Hernán Bisman, Arq. Claudio Robles
Diseño Gráfico
DG Pablo Kusnetzoff, DG Marcelo Leybovich, DG Paula Rodríguez
Corrección
Valeria Corces
Fotografías
Alejandro Leveratto
Diseño de Edición Especial
Cátedra Saavedra
Películas fotocromos e impresión
Latingráfica S.A., Rocamora 4161, Buenos Aires.

opinión

Estamos acostumbrados a que las acciones sobre la ciudad se manifiesten en forma esquizofrénica. Todo es blanco o negro. Es nostalgia absoluta que suele preservar hasta los detalles más inútiles, o cambio radical que busca arrasar con lo existente. Resguardar el tiempo, cuidar el arte público, preservar el silencio y atesorar el futuro, son las miradas que proponemos para una reflexión destinada a empezar a ver las cosas de otra forma.

oír imágenes, ver palabras

Siete

El agua, el aire, la imaginación, la intimidad, la memoria, la naturaleza, el paisaje. Las palabras de Anna Kazumi Stahl, Malú Urriola, Guillermo Martínez, Raúl Vieytes, Elena Bossi, Rodrigo Fresán y Mariano Álvarez, a través de la mirada de Fabiana Barreda.

edición especial

La memoria implacable

El capítulo de las cátedras de diseño y sus diferentes visiones.
Nuevas imágenes implican nuevas formas de ver, nuevos conceptos de belleza. En este número colabora la Cátedra de Alfredo Saavedra.

ISSN 0329-241X



180
ANIVERSARIO
universidad pública
calidad para todos
FADU
CEADIG
centro de estudiantes
arquitectura y diseño

editorial

Arq Berardo Dujovne [*]

Preservar no es conservar, mantener inmóvil, sino proponer desde una determinada esencia. Es proyectar el futuro, a partir de determinadas características. Es potenciar el rol del patrimonio, contribuir al reconocimiento de los habitantes, fortalecer la cultura, generar ciudadanía: mejorar la vida.

Es también la constante adaptación, la permanente renovación. Preservar tiene que ver con la identidad, con lo que uno es y con la posibilidad de mostrarse diferente, de disentir; también con la posibilidad de aceptar al otro.

Para los ciudadanos la historia es un instrumento de apropiación cultural. Es el testimonio para la continuidad del esfuerzo social. El origen de la esperanza. La cultura del trabajo y del estudio es el cimiento de un país mejor.

Hoy, más que nunca, es importante resguardar las instituciones fundadas en esas lógicas; es imperioso proteger los pocos lugares en los que la Argentina se resiste, donde los jóvenes piensan y se preparan para el porvenir. La Universidad como la cultura, se nos aparece como algo concreto: sus edificios, sus laboratorios, sus bibliotecas, sus alumnos y sus profesores. Es, también, un caudal de saber que discurre entre ellos, un sistema de pensamiento, una imagen del mundo. Hay una dialéctica permanente entre su estructura y el saber que se rehace en ella. Vive en su constante renovación. La educación y la cultura son herramientas fundamentales en la construcción de ciudadanía. La memoria es su condición indispensable. Preservar la educación es preservar el futuro.

El quinto número de *Contextos* nos propone reflexionar sobre la protección de nuestro pasado. El patrimonio es nuestra memoria construida. Las imágenes del recuerdo se reflejan en el espejo del pasado; es bueno mirar en él lo acontecido y mirarnos como hombres que apuestan a un futuro mejor. ct

[*] Decano de la FADU/UBA.

Patio de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, en el marco de la exposición en homenaje a los 180 años de la UBA.

Del tiempo

Arq. Flora Manteola [*]

PRESERVAR: DEL LAT. *PRAESERVÄRE*. TR. PROTEGER, RESGUARDAR ANTICIPADAMENTE A UNA PERSONA, ANIMAL O COSA, DE ALGÚN DAÑO O PELIGRO.

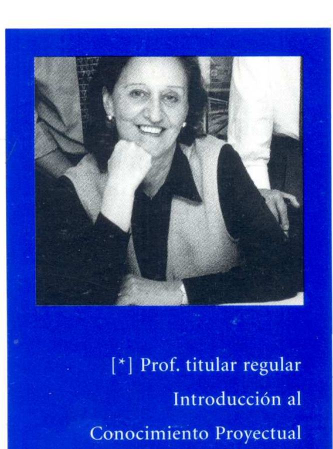
DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA

1 Más allá del diccionario, la palabra preservar remite a congelamiento, inacción, estancamiento, prohibición de uso.
Antes, a sillones con fundas, persianas cerradas, vajilla para visitas, caminos de protección del piso, ropa de entre casa. No usar, no romper...¿Para qué? Nunca se sabía. Ahora, su corporeidad son rejas en las plazas, obelisco en macetero enrejado (pobre Prebisch), rejas, rejas, la mayor industria de la construcción actual. ¿Quedamos dentro o fuera de las mismas?

2 Lunes 18 de junio, Suplemento de Arquitectura, el diario *Clarín* publica sobre un museo de Jean Nouvel, la noticia de la aparición de un CD referido al patrimonio arquitectónico de Buenos Aires y la recuperación de un hotel tradicional. Sólo una escueta noticia de una nueva tecnología para viviendas de ancianos.
La mayoría de los temas se remiten al pasado. No es un caso aislado, se repite en publicaciones nacionales y extranjeras.

3 La celebración del pasado, la exaltación de la memoria parecen ser las metas culturales y arquitectónicas del fin de milenio. Todos necesitamos buscar en nuestro ambiente cotidiano los signos concretos de una memoria colectiva de formas significativas y reconocibles, pero, también, estos signos deberían proveer aportes para nuevas respuestas a formulaciones contemporáneas.

4 El museo es la obra resumen y modelo de esta celebración del pasado como situación cultural.



[*] Prof. titular regular
Introducción al
Conocimiento Proyectual
CBC/ UBA

Las ciudades compiten en la construcción de refinados envases de manifestaciones culturales; construcciones levantadas contra la amnesia, cada vez más polémicas, cada vez más sofisticadas. Montajes de industrias culturales comparables a *Disneyworld*.

Las obras de arte se preservan, a veces, para convertirlas en un nuevo *marketing*.

El Museo se ha acercado al Mercado, o mejor aún, el Mercado ha descubierto al Museo.

5 Al mismo tiempo, existe otro circuito que arrolla con su velocidad: la biotecnología, la genética, la informática, una red de comunicaciones en continua expansión, y la inmensurable red de interrelaciones que se generan e inciden directamente en nuestra vida cotidiana. De alguna manera, se amplía en progresión geométrica la capacidad de nuestros dominios. Relaciones y construcciones virtuales compiten o reemplazan usos y contactos urbanos.

¿Cómo respondemos a través de la arquitectura a los nuevos campos dimensionales del espacio y del tiempo? ¿Somos apocalípticos o integrados?

6 La arquitectura mantiene un criterio de espacio y tiempo, que parece distanciarla cada vez más de esos procesos científicos, sociales, económicos, tecnológicos.

Construimos para que la forma perdure en el tiempo.

El concepto de duración implica que algo podrá ser utilizado durante mucho tiempo; está relacionado con la idea de permanencia, estabilidad, solidez. Es la antítesis de las alteraciones ligadas al cambio y al progreso. Sin embargo, a pesar de su firmitas todo se vuelve obsoleto o sin interés antes de su envejecimiento material.

En estas circunstancias: ¿qué es lo que debemos preservar? ¿Hermosas y sólidas cáscaras sin vida, espectáculos de un pasado? ¿Buscar la forma de insuflarles nueva vida? Sólidas construcciones se reciclan una y otra vez para usos impensados. Los edificios, como orugas, cambian su piel, o cambian sus órganos o cambian sus sistemas nerviosos y circulatorios. Cuando nos ha tocado actuar en este sentido, hemos buscado cuidadosamente algún punto vital, alguna rama verde que permita hacer un retoño.

7 ¿Cuál es, entonces, el camino de la proyección arquitectónica para hacer converger las variables espaciales y temporales?

Quizá, sólidos contenedores, que manteniendo su coraza, se instalen y conformen el espacio urbano para recibir una y otra vez destinos, usuarios, redes nerviosas o circulatorias cambiantes. O, al contrario, desechables contenedores de llamativa presencia que se consuman junto con sus destinos.

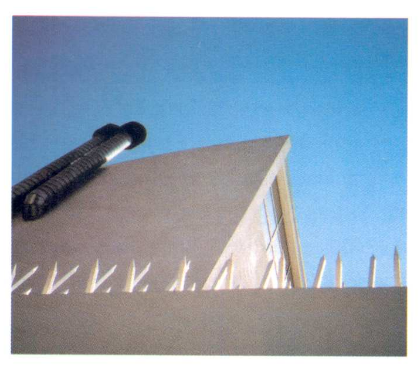
8 Resulta insoslayable repensar la dimensión temporal como parte del proyecto arquitectónico. El tiempo, como material proyectual, es un camino que ha sido abandonado. La *promenade*, no sólo en el espacio arquitectónico sino también en el espacio mundial, "... las múltiples sensaciones que componen la experiencia arquitectónica...". Tal vez, el *Museo del Pueblo Judío* en Berlín, de Daniel Libeskind, sea una obra paradigmática en este sentido. Allí, pasado, presente y futuro conviven y aparecen en cada paso, cada secuencia, cada pausa. Los espectadores no pueden dejar de ser actores comprometidos. El vacío representa, con enorme fuerza, significados históricos: "The integration of the building into a mesh of space and time...", engranaje de tiempo y espacio, dice Libeskind.

9 Por un lado, las soluciones arquitectónicas parecen requerir un sistema de ajustes abierto e ininterrumpido para problemas que cambian en forma continua. A la manera del pensamiento técnico-científico para el que "la sustitución no es su destino sino su objetivo" (Gregotti).

Sin embargo, la resolución de los problemas debería seguir adscribiendo la arquitectura a esa cuota de eternidad y trascendencia, que el tiempo de la historia le ha otorgado y que requiere para la memoria, objetivaciones físicas con asentamientos formalmente constituidos. Preservar, en uno u otro caso, adquiere significados diferentes ya que implica resguardar el pasado o el futuro.



Obelisco de Bs. As. entre rejas. Fotografía: A. López.

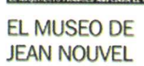


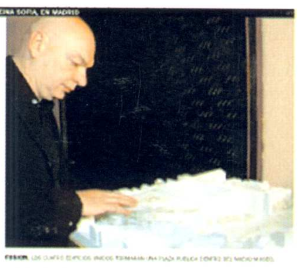
Muro + rejas. Fotografía: F. Barreda.



Muralla como entrada a un colegio. Fotografía: F. Barreda.

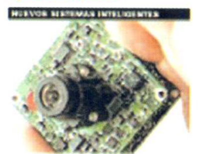

1



EL ARQUITECTO FRANCES AMPLIARA EL REINA SOFIA, EN MADRID

EL MUSEO DE JEAN NOUVEL



QUE SE VIENE

CASAS PENSADAS PARA ANCIANOS



UN HOTEL A TODO LUJO

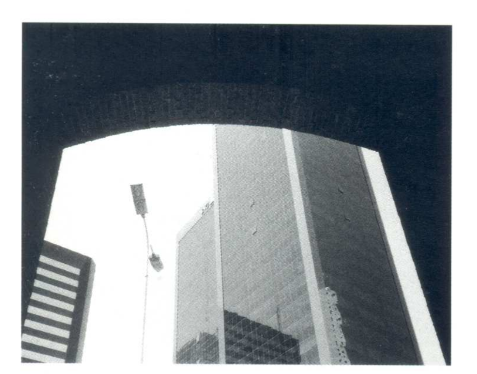


EDIFICIOS QUE VALEN ORO

UN CD-ROM INTERACTIVO REUNE INFORMACION INTERESANTE SOBRE EL PATRIMONIO ARQUITECTONICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

Facsímil del Suplemento de Arquitectura del diario *Clarín*

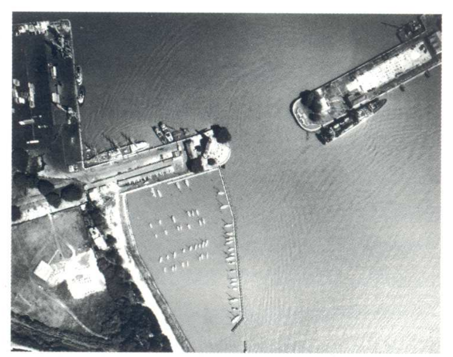
2



La recova de la Av. L. N. Alem. Fotografía: F. Barreda.

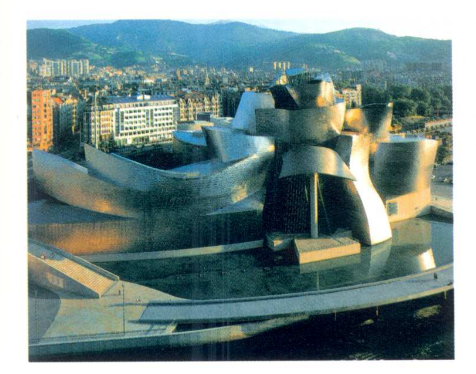


Plaza San Martín.

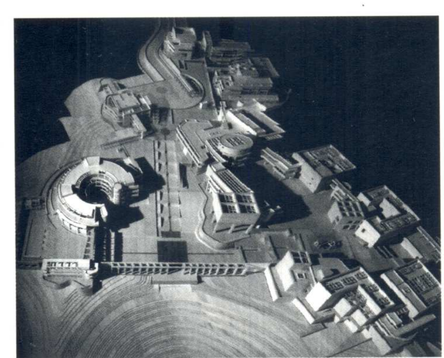


Fotografía satelital sobre Dársena Norte.

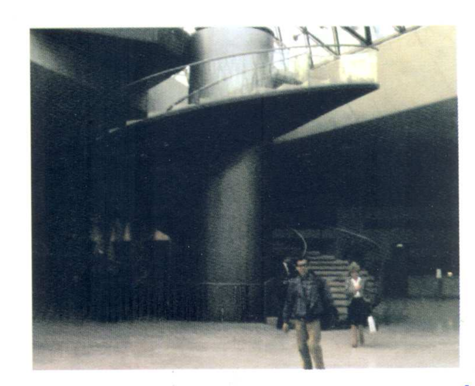
3



Museo Guggenheim en Bilbao. Frank Gehry.

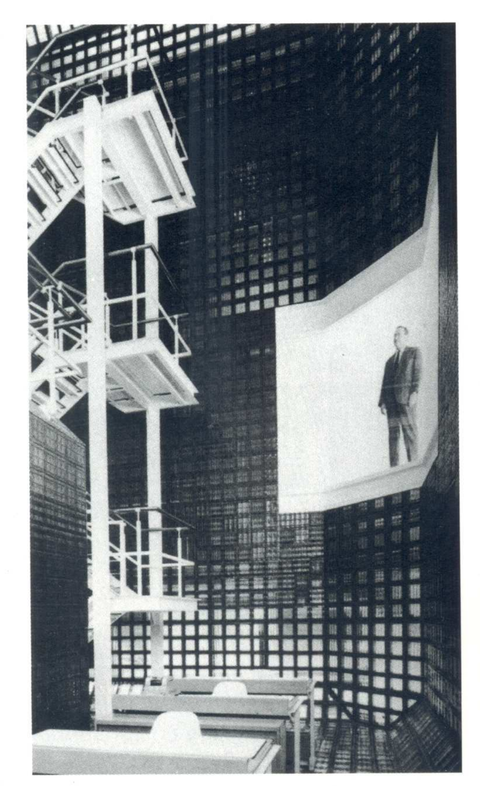


Getty Center en Los Angeles. Richard Meier.



Shopping en el *Louvre*. I. M. Pei.

4



Sede Central del Banco Ciudad . M-S-SG-S-V-P ARQS.



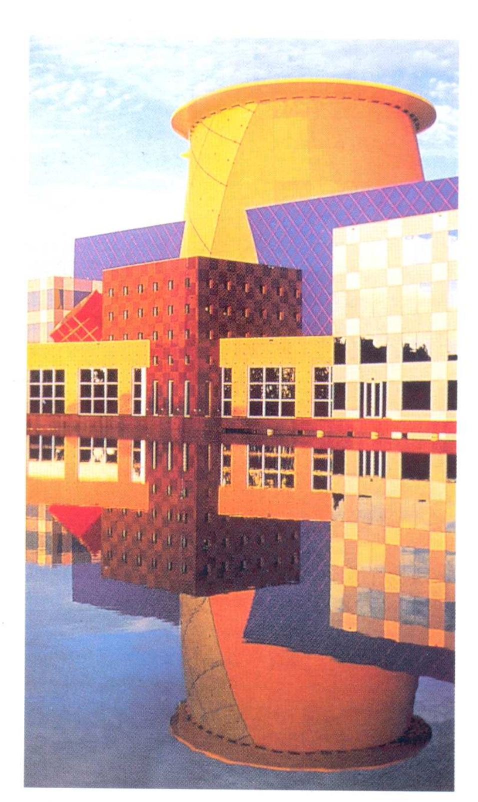
Una oruga al perder su piel será mariposa.



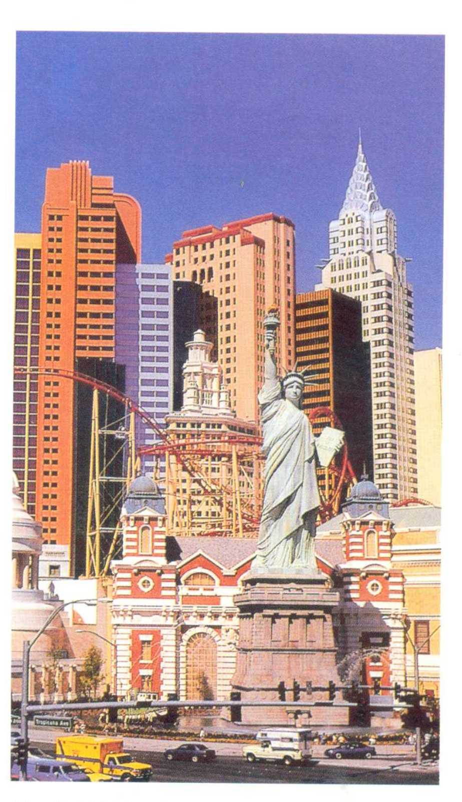
Nueva piel. UIA. M-S-SG-S-V-P. Fotografía: A. Leveratto.

6

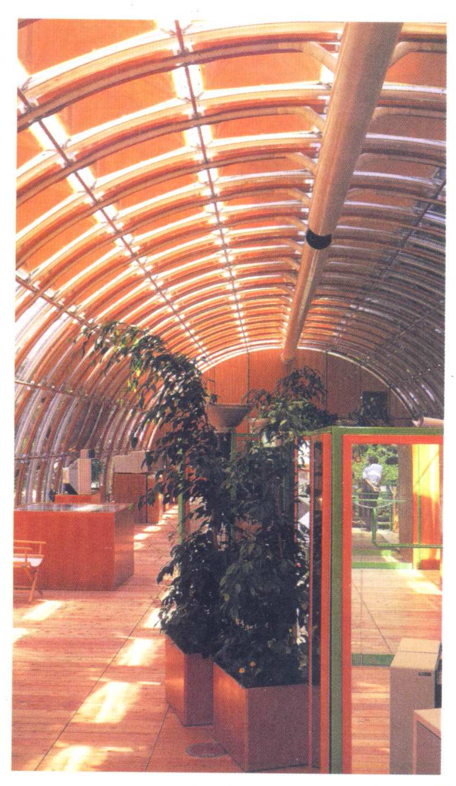
PERO PRESERVAR IMPLICA, TAMBIÉN, LA PROMESA DE UN FUTURO. FUTURO: DEL LAT. *FUTURUS*. PALABRA EN VÍAS DE DESAPARICIÓN (COMO EL OSO PANDA) RELACIONADA, HOY, CON TEMORES E INCERTIDUMBRES PERO LIGADA, SOBRETODO, A UTOPÍAS Y PROYECTOS. (F.M.)



Edificio de la *Disney* en Orlando. Arata Isozaki.



New York Hotel en Las Vegas. Reproducción escala 1:3



Pabellón itinerante para IBM. Renzo Piano.



Museo Judío, en Berlín, Daniel Libeskind.

El arte público

De la ciudad como obra de arte a la pérdida del sentido de lo público

Arq. Fernando Diez [*]

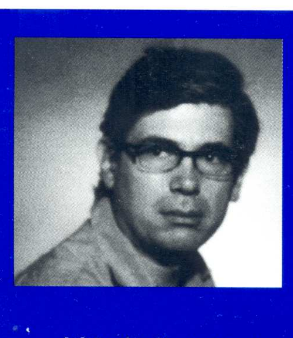
La ciudad es, desde la profundidad de la historia hasta nuestros días, un hecho cultural. Algo que nos representa, que nos da sentido, allí a donde volvemos para saber quiénes somos. Un hecho mágico donde lo banal e individual se transforma en sagrado y colectivo.

En la ciudad se produce la alquimia casi involuntaria que transforma a los edificios ordinarios, comunes, insignificantes, en la materia prima de espacios urbanos extraordinarios, memorables, insustituibles. En lugares que son la identidad misma de la ciudad y de quienes la habitan. ¿Qué otra cosa son las plazas que como turistas visitamos en Europa para deleitarnos con una dimensión estética que nos empeñamos en negarle a nuestra propia ciudad?

Más cerca todavía, la plaza del casco histórico de Colonia, las calles de Purmamarca o Tilcara, nos confirman el efecto maravilloso que el simple ordenamiento de modestos edificios a lo largo de un espacio urbano puede producir. El placer estético que despiertan estas sencillas casas, deriva del orden entre ellas, probablemente porque ese orden representa un respeto por lo común, una consideración hacia el espacio público, hacia nosotros mismos. Hay allí una confirmación de que el valor del conjunto es siempre mayor que el de cualquiera de las partes.

Pero también hay otra razón para el placer: una sinceridad de las edificaciones, un orgullo en ocupar el lugar que les toca sin ambicionar más de esa porción de lo colectivo, un pudor arquitectónico que revela la noción de lo compartido. Así la noción de comunidad, la idea de civilidad, de responsabilidad y destino común, todo ello queda atestiguado por la arquitectura de la ciudad. Por una dimensión pública de esa acumulación arquitectónica: la urbanidad. A veces.

Pero cuando esa armonía de lo diverso que produce la acumulación urbana es reempla-



[*] Prof. Adjunto Interino
Arquitectura, Cátedra Roca
Arquitectura
FADU/ UBA



zada por un pensamiento unitario y excluyente, entonces la ciudad se reduce a un gran edificio, quizá incluso con construcciones de voluntaria y estudiada variación; pero, una variación irremediablemente estéril, neutralizada por el cálculo, incapaz de proveer una dimensión de pertenencia colectiva a una forma que se ofrece como ya terminada, sin lugar para la acumulación y la historia.

En otras, pareciera que predomina la competencia de un edificio sobre otro, un esfuerzo de los edificios (y de sus autores) por sobresalir más allá todavía del lugar que les ha tocado, o que han elegido, pero cuyos límites se obstinan en violar.

Cuando esto sucede la magia desaparece, y con ella la del espacio urbano como una dimensión estética y la de la ciudad como una obra de arte.

Cuando se suman la insensibilidad y el desinterés por el espacio público, la congestión de un tránsito feroz que dejó sin sentido las ventanas y balcones de las viejas casas de planta baja, y una sobresaturación publicitaria llevada al extremo, entonces el espacio público pierde su calidad urbana a la vez que deja de tener sentido como lugar de una aspiración común. Las personas se recluyen en un individualismo que se refugia en lo privado.

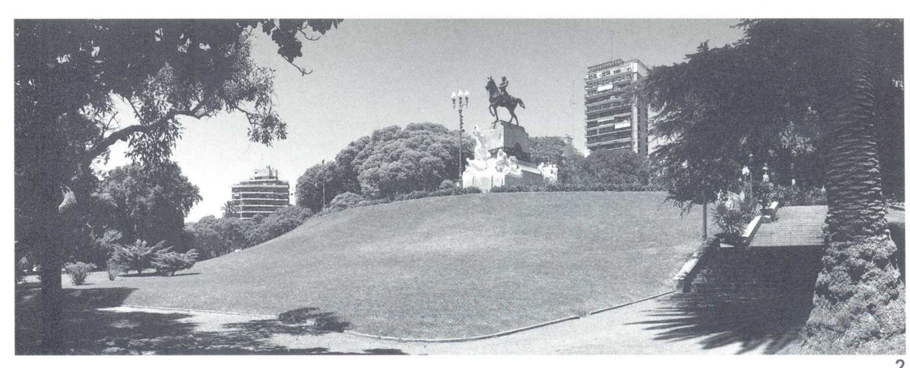
Es lo que le vino sucediendo a Buenos Aires desde la segunda mitad del siglo XX. Ella, que había sido la *gran capital* de Latinoamérica, con sus orgullosas avenidas y cafés de literatos. Una ciudad que había empeñado sus esfuerzos en distribuir equitativamente sobre todo su territorio, repartiendo entre sus barrios los signos de un orden y una cultura que se expresaron en los cuidados parques, plenos de vigorosas farolas de hierro fundido, bancos de impecable tallado; pero, también, el prolijo empedrado, los cordones de granito macizo y la férrea nobleza de las bocas de tormenta. En los centros más concurridos, ambiciosos monumentos de grandes escultores acompañaban los juegos infantiles de las plazas o sus baños públicos, no por más utilitarios, menos nobles en su construcción. Podría pensarse que estos esfuerzos municipales expresaban una vocación por el lujo de una Argentina opulenta, pero creo, en cambio, que expresaban una conciencia de lo público, de que el espacio público es donde se hacen accesibles para la mayoría, los secretos de la belleza y del arte. El arte público asumió así un carácter pedagógico, y para muchos, la fila de azulejos perfectamente alineados o la canilla de agua corriente del baño público, tanto como los relieves en bronce de las batallas sanmartinianas, constituyeron una fuente de conocimiento y educación, el medio por el cual acceder a un mundo que proponía a la educación y la cultura como un camino de superación personal.

Lamentablemente, hemos perdido esta dimensión progresista del arte público, y en las últimas décadas del siglo XX más bien nos dedicamos a concentrar las mejores obras del pasado en los barrios acomodados del norte, reservando para las nuevas plazas y paseos, equipamientos de baja calidad constructiva y estética. No se trata de incapacidad (aunque en varios casos no quede otra explicación posible), no se trata solamente de insensibilidad artística, de hipocresía social, o de aparentes ahorros, se trata de que se extravió el sentido profundo de las acciones públicas. Tanto su sentido igualitario de acercar lo mejor del arte a todos, como su sentido didáctico e inspirador. Se ha perdido en definitiva la vocación por el espacio público, la convicción de que su enaltecimiento y cuidado se corresponde con el lugar de lo público, de lo cívico, de la institución de la que la ciudad construida es el espacio concreto.

Buenos Aires, no sólo vio como se desdibujaba progresivamente esta civilidad, este sometimiento de los actos privados al espacio público, sino que, en los últimos años, vio también como se desfiguraban sus más famosos perfiles y sus rasgos más bellos bajo la garra de un mercantilismo publicitario. *Mercantilismo* en todo caso no es el término adecuado, *insensato* sería más preciso. Porque no está probado que en una competencia sin límites (imaginemos el fútbol o el boxeo) haya más ganadores, lo cual de todos modos sería imposible. Sin reglas ni árbitro, habría en todo caso más lesionados, pero ni



1



2

el público ni los participantes obtendrían nada de su gusto.

Lo mismo sucede con la publicidad urbana, que en el caso de Buenos Aires ha llegado a un desborde tan asombroso sin que la sociedad encuentre la manera de reaccionar, que quienes apreciamos la dimensión artística de lo urbano como una necesidad estética, pero también de su salud cívica y política, ya dudamos de nuestra capacidad de reacción. En un análisis apresurado pareciera que en este proceso de sobresaturación visual los beneficiados son los anunciantes. Pero la realidad es que cuando el espacio público se satura de mensajes visuales, en la misma medida el ojo del caminante se desensibiliza, descartando, anulando automáticamente esa presencia abrumadora.

Ensordecida por un exceso que ya no es sino ruido, el oído o la vista no distinguen en un desorden donde más ruido es menos mensaje.

De cualquier manera, si todos los anunciantes redujeran sus carteles, ¿no se mantendría una paridad de competencia? Una menor presión sobre el público lo alentaría a prestar mayor atención. La ciudad recuperaría el valor de muchos de sus espacios públicos. Pero, para ello, será necesario que los anunciantes comprendan que es necesario reemplazar cantidad con calidad. En realidad, los anunciantes ya lo saben, y queda demostrado por la manera que en ámbitos más reducidos, donde el resultado del conjunto compromete más obviamente el de cada uno, aceptan disciplinar sus anuncios y su presencia. Tal es el caso de varios centros de compras, donde los locales aceptan con naturalidad las limitaciones de sus carteles. Otro ejemplo es la Avenida de Mayo, donde una acción restauradora fue mostrando el valor colectivo de la mesura individual. Pues, finalmente, en la avenida como en el centro comercial, sólo el éxito de todos conduce al éxito de cada uno.

> LAMENTABLEMENTE HEMOS PERDIDO LA DIMENSIÓN PROGRESISTA DEL ARTE PÚBLICO

El problema parece, entonces, de situación y simultaneidad. ¿Cómo romper el círculo del gigantismo perverso que obliga a cada uno a un gigantismo mayor todavía? ¿Cómo ponerse de acuerdo en cuál es el límite y cuándo comenzar a respetarlo?

Primero fue la proliferación de medianeras con anuncios; después, de carteles sobre estructuras gigantescas que sepultan los edificios que los soportan. Ahora, también son los anuncios luminosos y los apeaderos de colectivos que inundan las veredas hasta hacerlas intransitables. Sumemos los postes y los cables de la televisión paga, para comprender que el efecto de una sola de estas cosas no sería tan destructivo como lo es su acumulación irrestricta.

La irrupción de las autopistas reveló con demoledora crudeza el desprecio por la cultura urbana, arrasando lo edificado y envenenando el espacio urbano. Vaciando de identidad a los barrios hasta destruir el corazón mismo de Constitución, convirtiéndolo en un inmenso centro de intercambios. También demoliendo lo más íntimo del Barrio Norte, atravesándolo por una autopista que apenas se apiadó de la Embajada Francesa. ¿Dónde quedaron las pequeñas placitas y el Pasaje Seeber que recorría el protagonista de *El Túnel*? Pretenciosos hoteles y burdas rejas tratan de contener un espacio que se hace inasible para los peatones y sólo tiene sentido para automóviles de vidrios polarizados.



3

El espacio público ya no es el lugar para el aprendizaje y el placer, para una identificación de la comunidad con su propio lugar; ha devenido en mero canal circulatorio, conducto de llegada y salida de ámbitos más privados donde se depositan todos los esfuerzos estéticos, reservados a minorías o mayorías ilustradas, pero excluyentes.

El espacio público es de todos, pero precisamente porque es de todos y de nadie en particular, nadie parece tener suficiente derecho para defenderlo o la fuerza para hacerlo.

Como hemos aprendido de las ciudades antiguas, el sentido de lo cívico está representado, tanto como sostenido, por la presencia del espacio público, por una dimensión urbana compartida, por una representación de nuestros compromisos recíprocos que toma forma en el arte urbano, en la construcción de un patrimonio público.

El arte (y el arte urbano especialmente) no es tanto la medida de los logros de una sociedad, como la medida de sus aspiraciones y los valores que la impulsan. He aquí una vez más, el lugar donde el arte es el reflejo de la sociedad, e inversamente la sociedad es el reflejo de su arte; o como parece acontecernos, de su creciente alejamiento del espacio público de la ciudad. **ct**

1. Florones de Parque Lezama.

2. Monumento al General Alvear.

3. Área de la estación Constitución con las nuevas obras en marcha.

Fotografías: Alejandro Leveratto.

Preservar el silencio

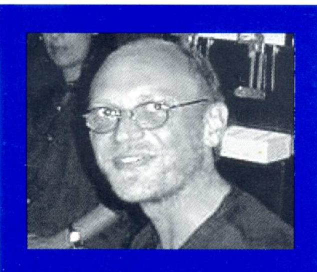
Alex Blanch [*]

Nuestro sistema perceptivo es relativo: se ajusta al nivel del impacto de lo que recibe. Por eso, cuanto más fuertes sean las señales que le lleguen, más alto será el umbral de percepción y menor la sensibilidad.

Son bien conocidas las consecuencias nocivas del ruido. Demasiado ruido sonoro produce trastornos psicológicos y físicos que pueden llegar a ser graves. El ruido visual produce saturación, convirtiendo lo que se ve en algo irritante y sin el efecto pretendido. El roce excesivo, aunque sea leve también produce irritación, previa insensibilidad de la zona de la piel expuesta (como el método de tortura de la gota malaya). Lo mismo sucede con el resto de los sentidos.

Sin embargo, a la hora de afrontar el reto de preservar aunque sea ciertos niveles de silencio, nos topamos con importantes dificultades. Si entendemos *silencio* como la ausencia de ruido, y aplicamos la palabra *ruido* al exceso en cualquiera de los cinco sentidos, *preservar el silencio* implica un atentado contra la esencia misma de nuestro mundo: producir cada vez más para permitir que los mercados crezcan y que, supuestamente, generen riqueza. Desde este punto de vista, *preservar el silencio* implica producir menos, como a la hora de preservar el medio ambiente. Ecologistas y *silenciosos* se convierten así en los principales agentes antisistema de hoy.

En sonido, el *ruido* se define como un haz de frecuencias desordenadas producidas de manera aleatoria por una fuente sonora. En la naturaleza el ruido no es nocivo. No sé de nadie que haya tenido que ser tratado por efecto de ruidos naturales. ¿Qué podemos entender entonces como ruido amenazante? En primer lugar el producido por la saturación del entorno. Es tanta dicha saturación, que nos encontramos sumergidos en ella de manera constante. El otro ruido peligroso es el que genera niveles de



[*] Diseñador y músico
Asesor universitario en desarrollo de nuevas mallas curriculares en diseño
Docente de audio

impacto intolerables para el ser humano y otros seres vivos.

Según varios informes de la Organización Mundial de la Salud, en la mayoría de las ciudades del mundo las personas y los edificios reciben impactos acústicos hasta diez veces mayores que los índices recomendados. Yo mismo he sido víctima de esta situación, recibí tratamiento médico durante un largo período después de haber estado expuesto a niveles intolerables de ruido en un departamento que ocupé (desde entonces, uno de los principales criterios para escoger un *hábitat* es que sea silencioso).

Existe, también, un ruido menos evidente, con efectos tal vez más perversos. Se trata del *valor fetiche* de los objetos, tan bien identificado por Bertold Brecht hace ya mucho tiempo. Este valor trasciende al objeto y llena el mundo interior de las personas. El efecto se edifica sobre una de las constantes del ser humano: el horror al vacío.

Para Agustín García Calvo, catedrático de Estética de la Universidad Complutense de Madrid, el *valor fetiche* de los objetos trasciende el valor neto de éstos y los convierte en espejos abstractos de una vida supuestamente concreta, sustituyendo a ésta. Los autos sustituyen su valor de uso por una manera de afirmarse socialmente; los perfumes, el olor propio (esperemos que agradable) por un olor diseñado por otros e igual al que emite todo aquél que los usa; los himnos, acotan artificialmente una tierra abierta.

El *fetiche* es también uno de los pilares de la cultura del ocio: llena el tiempo libre, como podemos observar de forma clara en el *pop*, en los pasatiempos, el cine comercial, etc. El *ídolo-fetiche* ya fue soberbiamente captado por Prince en *Purple Rain*: *"Dices que necesitas un líder y parece que no tomas una decisión así que sígueme a mí hacia la lluvia negra"*; on en *Sing o' the Times: "No hay tiempo para la política, no queremos luchar, todo el mundo de pie, será una noche maravillosa".*

De la misma forma que las vibraciones acústicas se propagan por las estructuras, vibrando por simpatía, *el ruido del objeto fetiche* se transmite a lo colectivo, también por un efecto de simpatía. Por eso me permito afirmar que es tan complicado aislar acústicamente un espacio dado como acabar con el fetiche sustitutivo de la vida real. El aislamiento acústico requiere de un diseño sistemático de todos los componentes del espacio a aislar, y el acabar con los fetiches posiblemente pase por afectar de diversos modos a muchos, si no todos, los componentes de nuestra vida. Un artículo de esta extensión no da cabida a una descripción de cómo cambiar nuestras vidas (en realidad nuestras actitudes), pero sí me voy a atrever a proponer algunas vías para intervenir en el entorno, desde el proyecto, con la finalidad de no crear más fetiches y generar espacio para el silencio.

Se propone aquí entender el proyecto como una vía para crear condiciones para que la vida se desenvuelva, y no sólo como un proceso para generar nuevos productos. Desde esta perspectiva, el proyecto generaría escenarios dentro de los cuales determinados procesos de la vida son posibles. La función se resuelve desde la interacción de elementos de un escenario dado más que por los productos de este escenario en sí. Dos sillas encaradas facilitan que las personas que las ocupan dialoguen. La situación inversa provoca que las mismas personas se den la espalda. Esas sillas mirando en una misma dirección permiten que esas personas compartan el mismo punto de vista. Por lo tanto cambiando el orden de las cosas, no las cosas en sí, podemos obtener diversos tipos de uso.

Otra propuesta consiste en el diseño eficaz que no se ve, o se ve poco, en una actitud diametralmente opuesta al diseño que surge de la aproximación artística y formalista al proyecto. El abridor de botellas de chapa de acero, estampado en dos pasos, que permite a los mozos abrir botellas con una sola mano y servir varias bebidas rápidamente, es una ejemplo claro de *diseño discreto;* como la música discreta de Brian Eno, que está presente de forma casi imperceptible, pero que crea un determinado ambiente. Son objetos que simplemente sirven, resuelven problemas, pero no llaman la atención.

El diseño entendido desde la mínima inter-

vención con la máxima eficacia es otra vía de crear silencio. En la línea de *las soluciones elegantes* de la ciencia, que permiten resolver problemas complejos a partir de teoremas simples basándose en el concepto de *armonía* (consiste en identificar relaciones simples entre elementos que posibilitan la creación de construcciones complejas), encontramos proyectos como el souvenir creado por *Droog Design*. Se trata de un cubo de excremento de vaca prensado, con un hueco en el centro y una tapa agujereada, del mismo material. Dentro del cubo se inserta un bulbo de tulipán, el símbolo de los Países Bajos. En primavera se riega y del interior surge una hermosa flor. Cuando se marchita se tira a la basura sin provocar ningún tipo de impacto ambiental. También se puede usar como abono. No sin cierta ironía (*"¿Qué me trajiste de tu viaje?" "Un pedazo de mierda de vaca"*), este producto resuelve uno de los mayores problemas de Holanda: la alta concentración de excrementos de vaca, cuya toxicidad es muy alta en esas circunstancias. Sin embargo, adecuadamente repartidos se convierten en un excelente abono, con un impacto ambiental favorable.

En un terreno totalmente distinto, el lenguaje multimedia permite repartir la *carga sígnica* de un mensaje en los diversos sentidos a los que se dirige. De esta forma se evita saturar el medio visual, tan sobreexplotado en nuestros tiempos. Este concepto no es nuevo, ya que desde Monteverdi, pero especialmente con Richard Wagner, la obra de arte total ha pretendido precisamente esto. La interacción de las diversas artes y su afección a los distintos sentidos, crea mensajes de gran impacto emocional y *carga sígnica* a partir de elementos simples. Desde este punto de vista podríamos proponer la comunicación multimedia como una especie de *operación operística*.

EL RUIDO VISUAL PRODUCE SATURACIÓN, CONVIRTIENDO LO QUE SE VE EN ALGO IRRITANTE Y SIN EL EFECTO PRETENDIDO.

Todas estas aproximaciones tienen algo en común: sitúan en el centro a las personas y su entorno, entendido éste como el medio que posibilita la vida. La percepción es multimedia y la vida transcurre en escenarios complejos. En la medida en que el proyectista sepa entender dicha complejidad y actuar sobre ella con simpleza, estará facilitando la aparición del silencio. El *silencio* entendido como una manera de estar con uno mismo y con su entorno.

Bien mirado, todo esto no es nada nuevo. Los indígenas americanos vivieron durante siglos en un entorno al que respetaron por encima de todas las cosas. De la misma forma las religiones del mundo parten de leyes simples que inciden en los comportamientos complejos de una sociedad, generando actitudes respetuosas con el medio y con los demás. Y la ciencia, desde que existe, ha aplicado la ley del mínimo esfuerzo, de la cual surge la armonía y la comprensión del mundo.

Se puede deducir, entonces, que tal vez sea más útil para el futuro del proyecto el uso de la ciencia antes que del arte, de lo generalizable antes que de lo individual, y que, por tanto, la figura del proyectista debería dejar de ser protagonista, para situar en primer plano al usuario, a la persona, posiblemente con todo su *ruido interior*.

Pero ese ruido ya es harina de otro costal, y no se lo puede hacer desaparecer con el proyecto...al menos que uno sepa. **α**



Por favor, observe el espacio en blanco durante unos segundos, en silencio, y deje que su *ruido interior* se deje notar. Cuando suceda, puede hacer alguna de las siguientes cosas: cerrar la página y dedicarse a otro menester, dibujar o escribir algo para que su atención y su vista estén entretenidas, o fijarse en la naturaleza y el origen del ruido que surge de su interior.

SI ELLOS HUBIERAN PRESERVADO

El instante fugaz

Devaneos alrededor de cuidados, protecciones, amparos y salvaguardas; nuevamente, inexorable, reaparece el protagonismo del tiempo

Ing. Civil José Norberto Galay [*] y Arq. Luis Elio Caporossi [**]

Iluminando el pasado / Desafiando el futuro /
Denunciando el presente / Con un simple ritual /
Los futuros murguistas / Van a ver cada noche /
A la murga ensayando / El futuro carnaval.
Los futuros murguistas – Jaime Roos.

1 Donde se discute la imposibilidad de modificar el pasado o lo inútil del arrepentimiento

Ahora, en este instante fugaz, somos nuestro pasado en expansión que de manera continua y tenaz se dirige hacia un futuro al que nunca llegará. Despreciando recuerdos, premoniciones y sospechas, estamos condenados a esa permanente fugacidad que nos mantiene fuera de nuestro pasado (cada vez más extenso a fuerza de devorar esos instantes que llamamos presentes) pero también fuera del futuro (tan inaccesible como el arco iris).

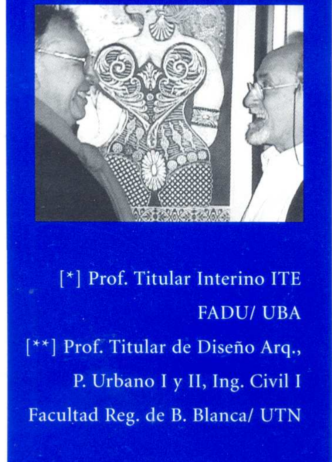
Los instantes fugaces nos dan habitación y, a punto de convertirse en futuro, caen en la bolsa creciente del pasado. En ese viaje permanente de sentido único, la pretensión absurda de corregir algún error o ejercitar antiguos arrepentimientos, provoca ansiedades, nostalgias y melancolías.

"Toda comunidad humana está siempre mirando hacia atrás; tratan de entender quiénes son, de dónde vienen, a dónde van" dijo, en un reportaje Luis Alberto Romero.

Hacia atrás hay unos pocos recuerdos: la mayor parte está confundida en un cúmulo de escamoteos y olvidos. De esa sucesión continua de presentes omitidos o negados en el pasado sólo quedan algunas deslucidas imágenes quietas y monocromáticas como fotografías viejas. Un pasado discreto: pequeñas salpicaduras en una extensa tela, unas pocas imágenes recortadas en la niebla.

Sin embargo, son todos los instantes ya vividos, los pocos evocados y los muchos despintados, los que determinan esa aguda punta de estela que apodamos presente; así se convierten en nuestra materia constitutiva.

Tenemos que soportar que el pasado, aunque condicionante de futuros, nos resulte inaccesible desde el presente, a menos que



[*] Prof. Titular Interino ITE FADU/ UBA
[**] Prof. Titular de Diseño Arq., P. Urbano I y II, Ing. Civil I Facultad Reg. de B. Blanca/ UTN

nos encontremos con la máquina del tiempo. Hay un cuento de Ray Bradbury en el que la muerte de una mariposa modifica la realidad a la que, 40.000 años después, retornan los que viajaron por el tiempo para simular la caza de un Tyrannosaurus rex.

Richard Dawkins comenta: "...el más humilde campesino medieval no tenía más que estornudar para afectar a algo que cambiara a su vez alguna otra cosa que, tras una larga reacción en cadena, hiciese que uno de nuestros antepasados en potencia no llegara a serlo y, en cambio, se convirtiera en el antepasado de alguna otra persona. El hilo de eventos históricos del que pende nuestra existencia es tenue hasta el sobresalto".

2 La preservación entendida como protección y/o restauración de pedazos inertes.

Nos han acostumbrado a algunas frases ya consolidadas como preservación del patrimonio; entonces uno se imagina denodadas batallas contra la especulación inmobiliaria tendientes a conservar venerables huellas de nuestros antepasados (como viejos edificios o pelelas de loza esmaltada) olvidando que el río fue patrimonio y mucho antes. Y los arroyos y las siete lomadas y el silencio y el olor a tierra mojada; el Gobierno de la Ciudad ha llegado al heroico extremo de avejentar la calle Defensa para que los fines de semana sea trotada por peatones de ojos celestes. Sin embargo, durante el resto de los días, ominosos colectivos de gran peso y alta velocidad destruyen los nostálgicos revestimientos, agrietan nobles edificios y despeinan transeúntes mientras emanan monóxidos venenosos y vociferan su potencia a través de sordos ronquidos acompañados por voces de turbinas y agudos y penetrantes silbidos surgidos de nuevos y diabólicos circuitos hidráulicos relacionados con la suspensión.

Nuestros funcionarios (que debieran preservarnos) ponen mucho celo a la hora de rodear los lugares públicos con rejas que preservan (a los lugares) de, precisamente, esa posibilidad: la de ser públicos. En nuestras ciudades, jirones del pasado se mezclan con las novedades de manera aleatoria, sin ley: un salpicón anacrónico. ¿Cuál es el significado de la tarea nostálgica de emprender el reconocimiento de lugares que, como escenarios cotidianos, fueron inadvertidos en el pasado?

Escenarios que, como el alazán de Yupanqui, se van muriendo de a poco pa´quedarse un poco más. Quizás, la construcción de parques temáticos, además de liberar a nuestras ciudades de la tenaz y culpógena presión de la preservación de las pieles embalsamadas, nos permitiría fundirnos con nuestras raíces, y ante la imposibilidad de volver al pasado, simular en el parque correspondiente paseos frente a la casa natal, gozosos silencios de pueblo chico pautados por algún ladrido tan lejano como el repicar de un campanario. Y todo aromado por el olor a tierra mojada.

Prodríamos proponer muchos parques para completar el recorrido y verificar que la justicia existe: el de la ferocidad represiva (porque la preservación de la memoria no se agota en la melancolía) con salida directa a través del túnel del terror a las nuevas cárceles (parques temáticos destinados a saldar las deudas con la sociedad).

Más allá de los curiosos intentos municipales relativos a la preservación de las pieles, organismos internacionales pronostican cambios drásticos y perjudiciales en el clima mundial, debidos sobre todo a la emisión de gases que recalientan la tierra.

"Que el apocalipsis ocurra o no, dependerá de las precauciones que tomemos", asegura el meteorólogo Osvaldo Canziani.

"La vida cotidiana cambiará según se trate de un país que conozca sus recursos y tenga medios para tomar precauciones o de uno con economías frágiles y clases dirigentes indiferentes a cualquier previsión."

La preservación de las fachadas se parece a un maquillaje (que sólo protege lo aparente, la piel exterior); por debajo de la piel hubo sustancia: hogar, ciudad, desarrollo de las pasiones humanas; la piel es sólo una frontera que cobijó a los actos y, a lo sumo, puede contribuir a sostener la memoria de esos actos. En la mescolanza hay un punto de cebadura, un baricentro, un carozo, un aleph: allí están los fermentos.

Deberíamos saber elegir entre la preservación de la cáscara y la del carozo.

Deberíamos aprender a preservar el futuro. ((

Preservar la calle

Arq. Marcelo De Cusatis [*]

La cuadrícula de Buenos Aires es un sistema que puede extenderse indefinidamente, no respeta accidentes geográficos, rectifica el terreno, ordena. Transforma lo natural en artificial. Es una victoria sobre la pampa húmeda. El hombre subordinando a la naturaleza, sobreponiéndose a ésta.

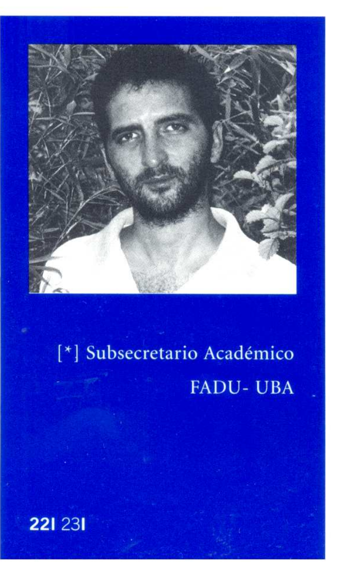
Cada ciudad tiene un trazado vial y un tejido propios. La trama urbana nos permite recorrer, comprender, interpretar la ciudad. Es un sistema de comunicación. Una red de flujos. El tejido construye la trama. Es la forma del área cubierta.

La calle es el ámbito de relación de los ciudadanos. El espacio de *lo público*. El lugar del encuentro y de las diferencias. El territorio de la vida ciudadana. En él se manifiestan las pasiones, el trabajo y el ocio. Podemos pensarlo como un auténtico escenario. Con sus telones, pantallas, iluminación, materialidad y posibilidades de irse por el foro.

El espacio público tiene una relación dialéctica con el privado. Es producto de sus normativas. Se determinan, se conforman, se relacionan. Dependen el uno del otro. La calle es pública. Las fachadas, las actividades y los comercios son privados y, al mismo tiempo, públicos. Son lugares de articulación.

Es importante comprender sobre qué modelo se desarrolla nuestra ciudad. Las leyes, las normas y los códigos hacen ciudad. Toda normativa tiene una imagen a construir. La promesa del código es: *la ciudad moderna*. Una propuesta que, al calor de la fe ilimitada en la máquina, fue tomando forma en la necesidad de solucionar el problema de la vivienda, el hacinamiento, la industrialización y la renovación urbana. Un ideal de organización y zonificación. Una utopía de edificios esparcidos en un parque continuo con autopistas. El triunfo del automóvil y de la racionalidad.

La esencia de Buenos Aires es la ciudad compacta, donde la forma urbana se define por alturas máximas y líneas de frente interno. Su carácter se manifiesta en los lugares donde el tejido respeta la estructura urbana. Nuestro actual Código de Planeamiento



[*] Subsecretario Académico
FADU- UBA

Urbano promueve, en casi todas los distritos, la construcción de edificios exentos con plantas bajas libres. Objetos únicos, trasplantados de otras lógicas; se erigen, autónomos, indiferentes a un trazado que no puede contenerlos. Esta tipología edilicia no se condice con las dimensiones y formas de nuestras parcelas, por lo que el experimento no ha dado, salvo en algunas zonas, buenos resultados.

Estamos construyendo una Buenos Aires de plantas bajas libres, sin actividades.

Un paisaje de automóviles, de arbustos, de rejas, de muros divisorios y de cabinas de seguridad. Estamos proponiendo una ciudad indiferente a sus calles, a sus lugares de encuentro. Desde la perspectiva colectiva: el espacio público degradado; desde la privada: ambientes que iluminan, ventilan y tienen visuales a las medianeras vecinas.

Es necesario determinar, en base a un proyecto que contemple la totalidad, la ubicación de los edificios exentos. Seguramente, en los espacios de intersección en los que Buenos Aires se encuentra con el río o con el verde; donde es importante tener un tejido permeable, favorecer las visuales y fundamentalmente, podemos contar con un loteo adecuado para esta tipología.

Una ciudad se vive a nivel peatonal. La calle convoca a partir de sus actividades. Los programas ciudadanos: cafés, cultura, comercios, contribuyen a la calidad urbana. El desafío es encarar procesos de renovación urbana mediante la mejora del espacio público y la radicación de actividades. El código debe proponer la incorporación de lugares privados al uso público, promoviendo la planta baja pública en vez de la planta baja libre.

Las ciudades son composiciones colectivas; tal vez, las mayores obras de arte de la humanidad. Se construyen por adición, por sumatoria, casi, por sedimentación. Los productos individuales deben respetar el *clima urbano* que las caracteriza. No podemos hacer una ciudad como una competencia de edificios paradigmáticos. Una comarca de gritos particulares. La mejor arquitectura es aquella que completa el tejido y mejora lo anterior. La que se propone responder a su función y no dramatiza su existencia. Debemos seguir reglas generales para preservar la esencia y la identidad urbanas. Las ciudades están compuestas por infinitas construcciones anónimas y unos pocos monumentos.

Los músicos de *jazz* improvisan sobre una melodía determinada; los arquitectos participamos con nuestros solos de una conocida y vieja canción. **ct**

Manifiesto por la música

Cergio Prudencio [*]

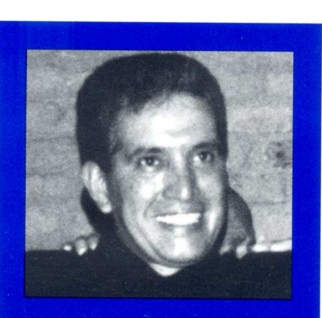
Los 20 años de vida de la *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* se pueden explicar de diferentes maneras. La OEIN –lo venimos diciendo desde siempre- es una respuesta alternativa a los abrumadores y excluyentes predominios culturales. Es una afirmación en lo natural y en lo propio. Es una reacción casi instintiva de sobreviviencia.

Los 20 años de historia de la OEIN demuestran que lo hegemónico es ilusorio; no es real. Con estas entrañables cañas de la tierra, con estos arcaicos tubos tan sencillamente cortados y perforados, con estas maderas exclamatorias y estos poderosos tambores, es hoy posible darnos nombre y representarnos ante el universo tal como queremos ser. He ahí el desafío. Para nosotros, lo mismo que para gran parte del planeta, los modelos predominantes no son la vía hacia el futuro. El futuro será sólo para las culturas capaces de aceptarse a sí mismas y de dialogar con otras, sin complejos ni temores.

Sin embargo, hay que dejar en claro que no basta con recibir la herencia de nuestros ancestros y analizar dialécticamente la historia, para darle sentido a nuestro tiempo y trascenderlo. Nuestra proyección ha de sustentarse necesariamente en la creatividad; en la capacidad de renovarnos, de renombrarnos en concordancia con las naturales transformaciones de toda colectividad dinámica. El ensimismamiento irreflexivo sobre el folclore, la imitación como valor, y el desconocimiento y la negación del otro, son actitudes tan comunes como peligrosas entre nosotros. Por eso la OEIN no se ha limitado sólo a recibir el legado histórico, sino que se ha planteado la necesidad de crear nuevas expresiones sonoras y nuevas formas de análisis de la cultura.

En tiempos en que la música no es más música; en tiempos en que la música subsiste apenas como factor de subordinación de otros lenguajes; en tiempos en que la música ha perdido su vital lugar porque el hombre ha empobrecido su interioridad; en estos tiempos, la OEIN es un manifiesto vivo por la música. Por la música como lenguaje puro. Por la música como representación esencial del espíritu. Por la música como necesaria abstracción del pensamiento.

Desde la OEIN proclamamos el valor del sonido como energía, como ánima. Más allá de la condicionalidad a la que la música ha sido condenada en las sociedades modernas, proponemos una música para escuchar; para el mágico acto ritual de sentarse a escuchar. Una música para el goce de sus códi-



[*] Director y fundador de la *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos*, compositor e investigador.

gos intraducibles e intransferibles. Una música para apreciar el valor de las sutilezas audibles: de la soledad de un sonido y su desnudez, por ejemplo; o de la inexplicable envolvencia de una atmósfera; la maravilla de una textura; el vértigo de una superposición de planos; la gratificación de la justa intensidad; el sentido lógico de la forma; la diversidad del factor tímbrico; y hasta la emoción del silencio. Es decir, música como un fin en sí mismo.

Sabemos que en esto de reivindicar lo propio frente a lo hegemónico, en esto de ser creativos en vez de burdos repetidores, y en esto de recuperar la música de su dramático extravío, no estamos precisamente navegando sobre la corriente del proceso globalizante. No importa. Éste no es el fin de la historia como se anuncia; no de la nuestra, al menos.

Cuando los hijos de nuestros hijos nos hayan escuchado o leído –estoy seguro– habrá valido la pena esta locura de zafar los límites del sistema. Y además, habrá sido tarde para arrepentirse.[1] ((



[1] Este texto fue leído en la celebración del vigésimo aniversario de la creación de la *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* en la ciudad de La Paz, Bolivia, el 16 de noviembre de 2000 y difundido en los *Encuentros Interculturales de Música* realizados en 2001, en Bs. As.

Renovarse es vivir

OCUPARSE NO SÓLO DEL CUIDADO DE LA MATERIA INERTE, SINO CONSIDERAR LOS ASPECTOS VITALES, IMPLICA SALIR DE LA IDEA DE PRESERVACIÓN COMO COSMÉTICA O RESGUARDO DEL ENVASE. DESDE EL CUIDADO DE LA NATURALEZA Y DE LA ESCALA DEL BARRIO, COMO ES EL CASO DE LOS LABORATORIOS NOVARTIS, HASTA LA MANIFESTACIÓN DE LA ESENCIA DEL MATERIAL EN LAS ESCULTURAS DE OMAR ESTELA.

Sede administrativa Novartis S.A.

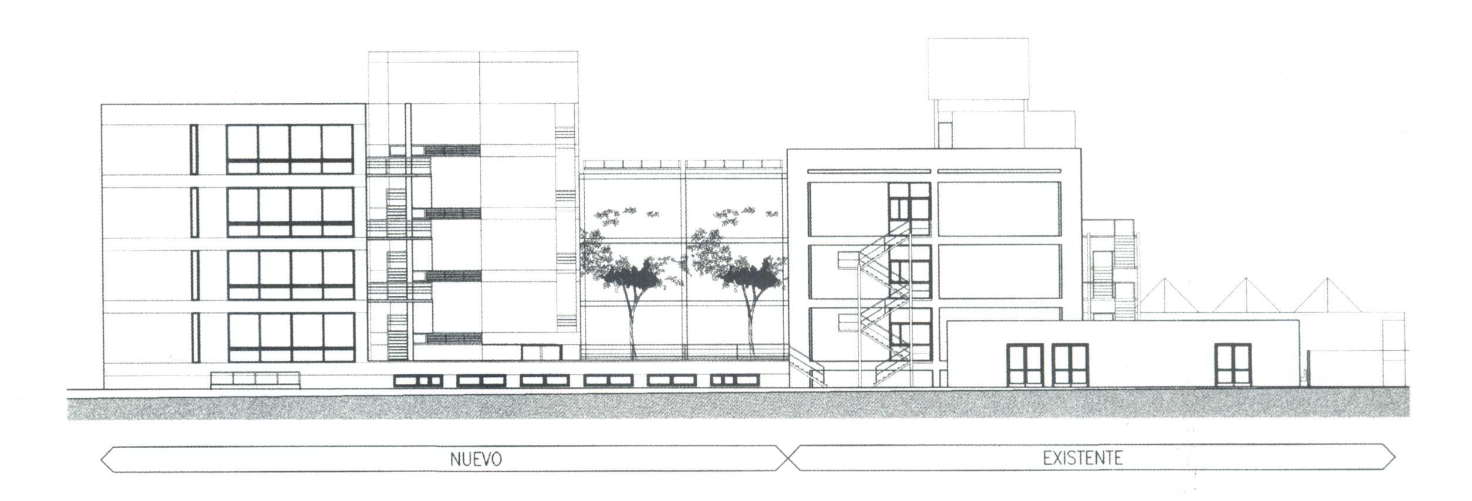
Aslan y Ezcurra y asociados

Autores: Arqs. Jorge Aslan, Lorenzo Gigli, Alejandro Madero, Oscar Carattini, Marta Aslan de Gigli, Juan Carlos Demdemian.
Dirección de obra: Arq. Lorenzo Gigli.
Ubicación: Ramallo 1851, Capital Federal.
Superficie del terreno: 6.852 m^2
Superficie cubierta remodelada: 4.649 m^2
Superficie cubierta nueva: 4.173 m^2









Memoria Descriptiva

En 1991, la empresa desarrollaba sus actividades administrativas en dos edificios. El predio de uno de ellos ocupa una manzana completa limitada por las calles Ramallo, 3 de Febrero, Arias y Grecia. Este predio está ocupado por un edificio ubicado paralelo a la calle Grecia. Construido en 1960, con una concepción innovadora en Buenos Aires, fue pionero de un nuevo lenguaje para edificios de oficinas. Para la empresa, es valioso no sólo porque emula el estilo arquitectónico de Le Corbusier, sino porque representó la imagen institucional de Novartis durante muchos años. El segundo edificio estaba ubicado en la calle Arias y, entre ambos, se presentaban dificultades de vinculación.

La empresa realizó un estudio sobre las posibles alternativas de mejoramiento edilicio, debido a problemas de seguridad, obsolescencia de las estructuras existentes, como así también por la necesidad de modificar la ingeniería organizativa de la empresa y adaptarla a las nuevas tecnologías y avances del momento actual.

Como resultado de este estudio, surgieron las siguientes posibilidades:

• Desprenderse de los dos edificios y construir uno nuevo en un predio de la zona norte del Gran Buenos Aires.

• Remodelar ambos edificios, en cuyo caso persistiría el problema de la vinculación entre ambos.

• Desafectar el edifico sobre la calle Arias, remodelar el edificio sobre la calle Grecia, completando el proyecto con una nueva construcción en el mismo predio con acceso sobre la calle Ramallo.

Se eligió la última opción y la decisión se fundó en las siguientes razones.

• La buena localización en Capital Federal

• Su proximidad a las vías rápidas de comunicación.

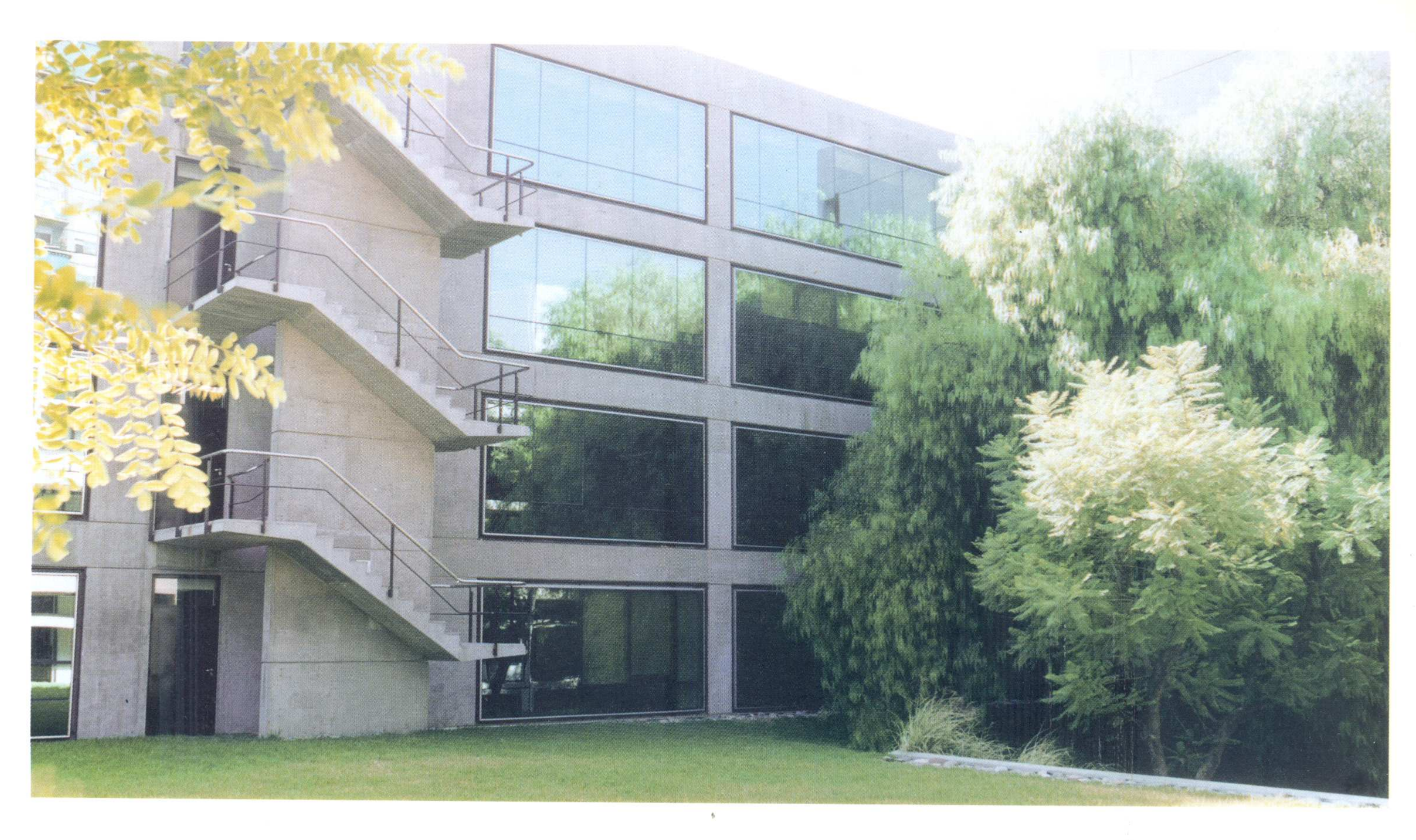
• La permanencia en el lugar facilitaba el vínculo con colaboradores y clientes.

• Mejorar la relación entre el barrio residencial y la empresa para favorecer la relación con el entorno inmediato.

• La concreción de un edificio cuyos atributos transmitieran la concepción cultural-filosófica de la empresa hacia el macro entorno.

El nuevo proyecto

El terreno estaba ocupado por un edificio administrativo y tenía un parque con ejemplares autóctonos valiosos por su edad y porte. En concordancia con la filosofía de la empresa en cuanto a cuidado ambiental, se hicieron esfuerzos para que la plantación del nuevo edificio permitiera conservar la mayor canti-

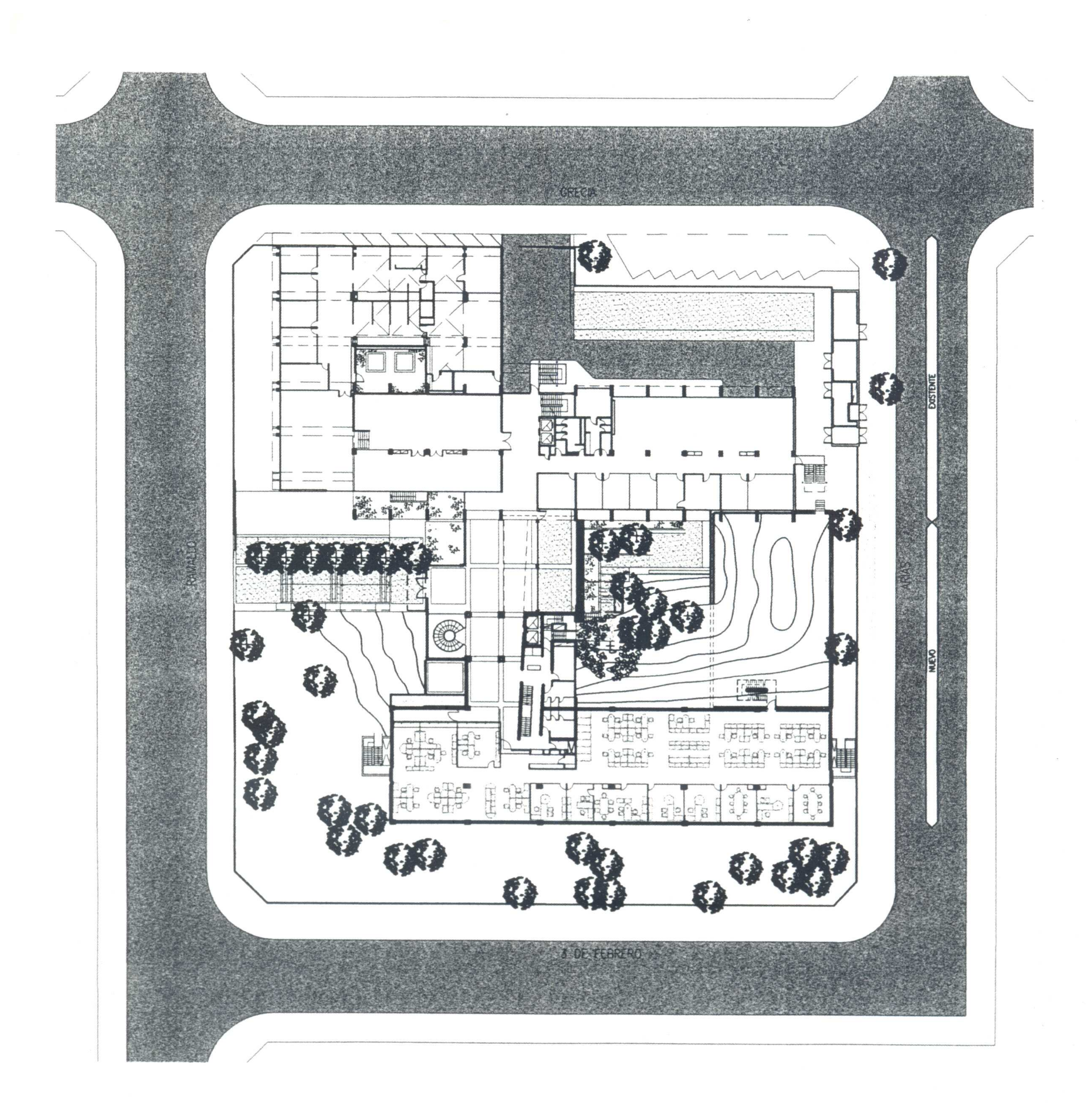


dad de especies, para ello se transplantaron todas aquellas que fuera posible. El edificio existente es un prisma longitudinal de planta baja y dos pisos, que se articula con otro de planta cuadrada de un solo nivel. El volumen principal tiene su planta baja elevada a medio nivel de la cota cero, lo que permite la iluminación de su subsuelo. El edificio estaba implantado próximo a la calle Grecia, dejando el resto del predio libre parquizado.

El programa surgió de las necesidades básicas de ampliar la superficie de oficinas, estacionamientos, áreas sociales, salas de reuniones, comedores y *hall* central. Dado que el nuevo edificio surge como ampliación del existente, se presenta la necesidad de un elemento que los articule para hacer del conjunto un todo funcional. El nuevo volumen proyectado se alzó en los sectores libres, desarrollando un esquema longitudinal similar al existente que tiene tres plantas. El impacto sobre el entorno barrial se disminuyó al máximo debido a que el edificio está retirado de la línea municipal y gracias a la preservación de especies arbóreas. Se privilegiaron las visuales desde la esquina de las calles 3 de Febrero y Ramallo, próximas a las vías del ferrocarril, retirando el nuevo edificio, con respecto al existente, hacia el interior del predio. La articulación de ambos edificios se concretó a través del atrio materializado por una estructura metálica y de vidrio transparente, que permite relacionar los espacios abiertos que fluyen visualmente en forma continua. Esto permite visualizar la totalidad del edificio existente. La vinculación se realizó a través de los puentes que atraviesan su espacio en cada nivel. Las funciones comunes sirvieron de argumento para vincular ambos edificios.

El carácter interno-externo del espacio es enfatizado por la continuidad del solado de piedra, pórfido, que acompaña la escalinata de acceso, el atrio y remata en el balcón sobre el jardín interior.

Las superficies destinadas a estacionamiento se desarrollaron en dos plantas del nuevo edificio. El primer subsuelo está a medio nivel bajo la cota cero, priorizando la correlación de niveles con el edificio existente. Este subsuelo se integra al jardín, debido a que su techo ha sido parquizado, y se derrama sobre su lateral, hacia el interior, donde forma las expansiones de los comedores. ⊂⊏

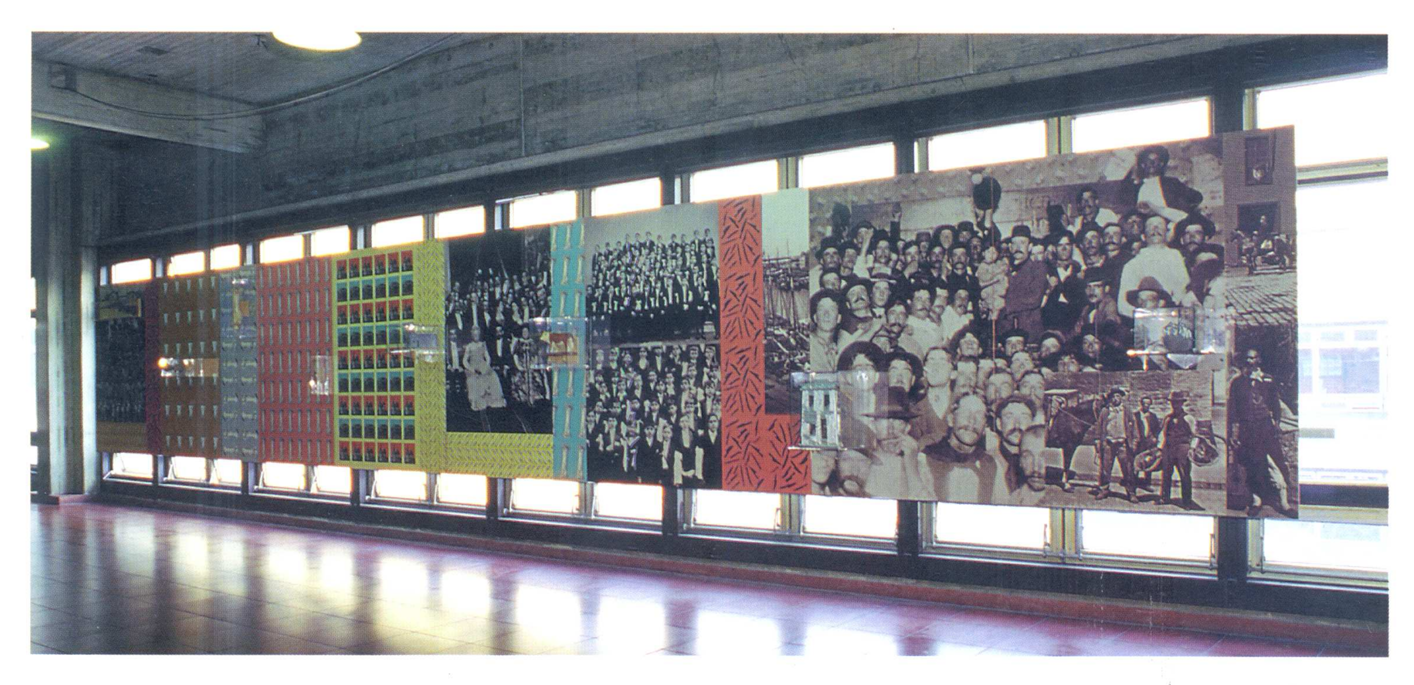

GRECIA
RAMALLO
ARIAS
EXISTENTE
NUEVO
3 DE FEBRERO

Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir

Imágenes de la exposición en Washington y en la FADU

Entre mayo de 1999 y marzo de 2000, la exposición estuvo abierta al público en tres ciudades (Buenos Aires, Washington y Nueva York) y en cuatro sedes diferentes.
En la actualidad, la instalación de Luis Benedit, que presidía el acceso a la exposición, se encuentra en el hall del 4º piso de la FADU.





Esta exposición multimedia y contemporánea muestra la riqueza y el poderío de la ciudad, en el momento culminante de su historia a principios del siglo XX. Pasado, presente y futuro. Imágenes, objetos y sonidos. Invenciones anticipaciones y sueños. Conflictos y euforia. Todos fueron parte de Buenos Aires 90 años atrás. Objetos e imágenes provenientes de 40 archivos públicos y privados, muestran fragmentos de la vida cotidiana de nuestros antepasados y la manera como se preparaban para vivir un porvenir de progreso ilimitado.

Ese porvenir es nuestro presente.

Esa ciudad anticipada es la que hoy nos toca vivir.

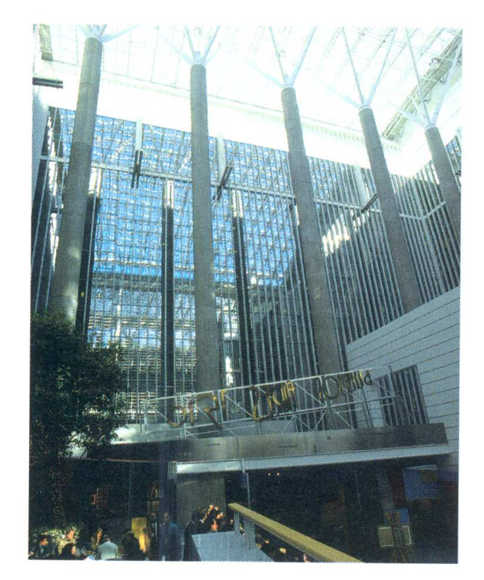
De mayo a julio de 1999 la exposición fue montada en el Abasto de Buenos Aires y recibió la visita, en forma gratuita, de un amplio público. De septiembre a noviembre de 1999 se expuso en Washington DC en la Entrada Diplomática del Departamento de Estado de los Estados Unidos, y en el atrio central del edificio principal del Banco Mundial. En Nueva York, fue expuesta en la *Courtyard Gallery* y el *North Bridge* del *World Financial Center*, durante febrero y marzo de 2000. En la actualidad, la instalación "Transiciones de la Memoria" de Luis Benedit, que presidía el acceso a la exposición, se encuentra en el hall del 4° piso de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UBA.

Entre mayo de 1999 y marzo de 2000, la exposición estuvo abierta al público, durante seis de esos diez meses, en tres ciudades (Buenos Aires, Washington y Nueva York) y en cuatro sedes diferentes. Recibió una enorme cantidad de visitantes (más de 100.000 en Buenos Aires) y tuvo una amplia cobertura en los medios de comunicación.

Se estima que, en la Capital, 6 millones de personas tuvieron contacto con la exposición, ya fuera a través de las noticias periodísticas o del material televisado, que incluyó tomas de la instalación en el Abasto y cobertura de varias horas de debate respecto al contenido de la exhibición.

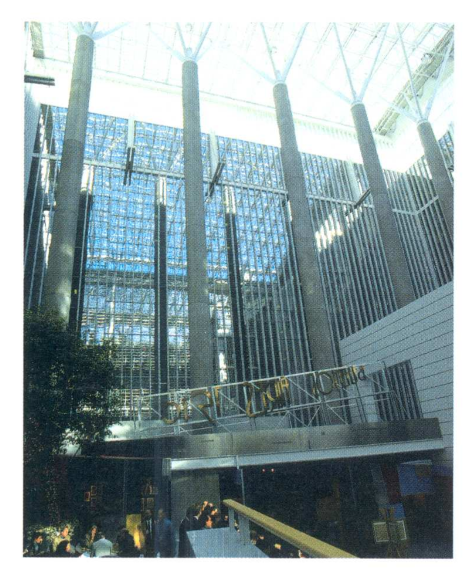
En Nueva York, el total de "impresiones" fue de 7.500.000, que incluyó los carteles en el exterior del *World Financial Center*, la propaganda en prensa, los avisos electrónicos internos y otros.

Junto a la muestra, se preparó el libro catálogo *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, bilingüe castellano-inglés, de 524 páginas, con 260 de las imágenes de la exposición. Los artículos que iluminan dichas imágenes fueron preparados por 40 historiadores, arquitectos, especialistas en medios de comunicación, profesores universitarios y funcionarios. El libro ha recibido el Primer Premio en el concurso de publicaciones de la *II Bienal Iberoamericana de Arquitectura* realizada en septiembre de 2000, en México DC.




CENTENARIO






CENTENARIO



Créditos exposición Buenos Aires 1910
Memoria del Porvenir

Curaduría
Dirección: Margarita Gutman; Curador Senior: Thomas Reese; Curadores: Roberto Amigo y Luis Priamo; Asesores Principales: Francis Korn y Horacio Salas; Curadores Asesores: Ramón Gutiérrez, José María Peña, Carol McMichael Reese, Oscar Traversa, María Alejandra Portela, Alicia Cantarella, Susana Castillo, Susana Mezquida y Lucrecia Guarrera; Equipo de apoyo: Martín Gromez, Elisa Radovanovic, María Rosa Gamondez, Patricia Méndez, Belén Laburu y Marta Mirás; Asistentes de curaduría y diseño: María Marta Reca, Cecilia Lebrero.

Unidad ejecutora
Dirección: Margarita Gutman; Register y dirección museográfica: Patricia M. Artundo; Director de obra: Leonardo Enea Spilimbergo; Productor de imágenes: Luis Priamo; Asesor Principal: Michael Cohen; Asistentes de dirección: Martín Gromez, Anahí Alvira y María Isabel Baldasarre; Administración: Claudio Margolín.

Conservación
Laboratorio de Conservación de la Fundación Antorchas.

Diseño
Diseño y concepto general: Craig Hodgetts & Hsin Ming Fung; Instalación especial "Transiciones de la memoria": Luis Benedit;
Diseño carteles: Marcelo Bucavek.

Prensa
Consultores: Oscar Feito; Consultores: Oscar Feito, Fabio Ventimiglia, Andrés Criscaut.

Asesores
Consejo Asesor del Getty Research Institute: Salvatore Settis, Moira Kenney, Charles Merewether, Deborah Derby; Asesor Legal: Pablo Jacoby; Asesor en Comunicación: Oscar Traversa.

Producción
Impresión de Imágenes: Luzzi & Sanguinetti / Taller Visual / Prodaltec; Asesoramiento y diseño museográfico: Gustavo Vásquez Ocampo, Javier Jusid y Marcelo Donato; Asistencia de Museografía: Florencia Battiti; Montaje y Producción Museográfica: Juan Lepes / Prodaltec; Instalaciones: Sergio Páscoli; Escaneo de imágenes: Fundación Epson Argentina / Type & Magic / Postmedia; Fotografía: Hugo Gez y Alejandro Martínez.

Instituciones Organizadoras y Benefactoras en Buenos Aires
Organizadores: Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América Latina; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; Fondo Nacional de las Artes; The Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, Los Angeles, California; Banco Mundial. Benefactor Fundador: IRSA S.A.; Benefactores Nacionales: Fundación Fortabat, Fundación Antorchas, Aguas Argentinas, Máxima AFJP, Fundación Epson, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Benefactores Asociados: Mapfre Aconcagua Seguros, Fundación Bunge y Born, Fundación Banco Mayo, United Airlines, Transpack Argentina, The Exxel Group.

Instituciones organizadoras y Benefactoras en USA
En Washington:
Organizadores: World Bank; U. S Department of State; Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América Latina; Facultad De Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
Benefactor Principal: Funadación Fortabat; Benefactor Nacional: Aeropuertos Argentina 2000; Benefactores Asociados: Transpack Argentina, Mapfre Aconcagua Seguros, United Airlines, Prodaltec; Benefactores Eventos Especiales: Aerolíneas Argentinas, Alto Palermo Centros Comerciales, Asociación Hoteles de Turismo, Cofesa (Red Nacional de Salud), Cyberdon, Itelgralco, IRSA, Ogden Rural, Philips, Pol-Ka.

En Nueva York:
Organizadores: Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América Latina; Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires; World Bank; Benefactor Principal: Fundación Fortabat; Benefactor Nacional: Aeropuertos Argentina 2000; Benefactores Asociados: Ogden Rural, Mapfre Aconcagua Seguros, Prodaltec; Benefactor Eventos Especiales: Odgen Rural.

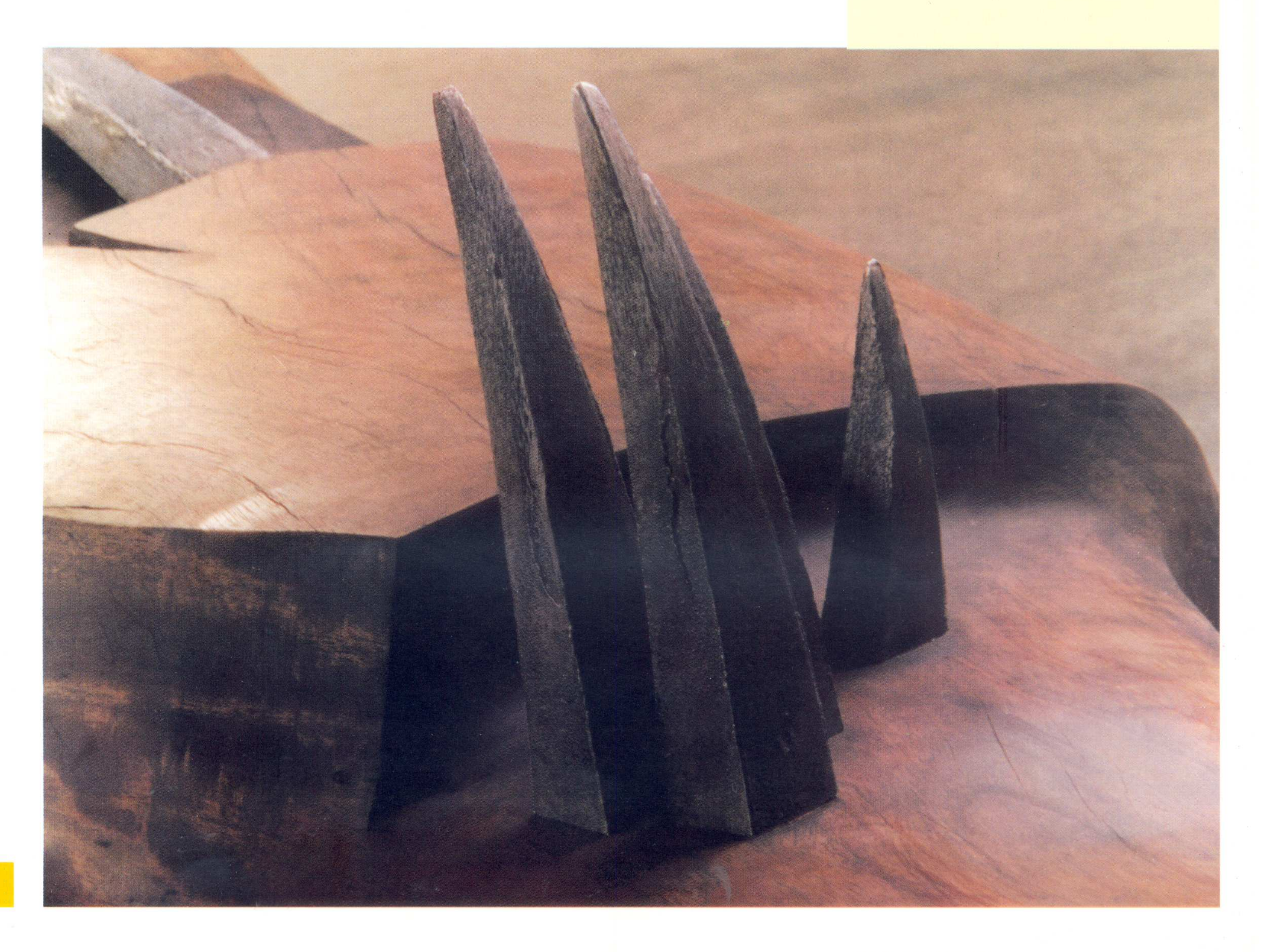
Auspicios: Secretaría de Cultura de la Nación, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, UNESCO.

Esta exposición fue Declarada de Interés Nacional por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, y Declarada de Interés Provincial por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

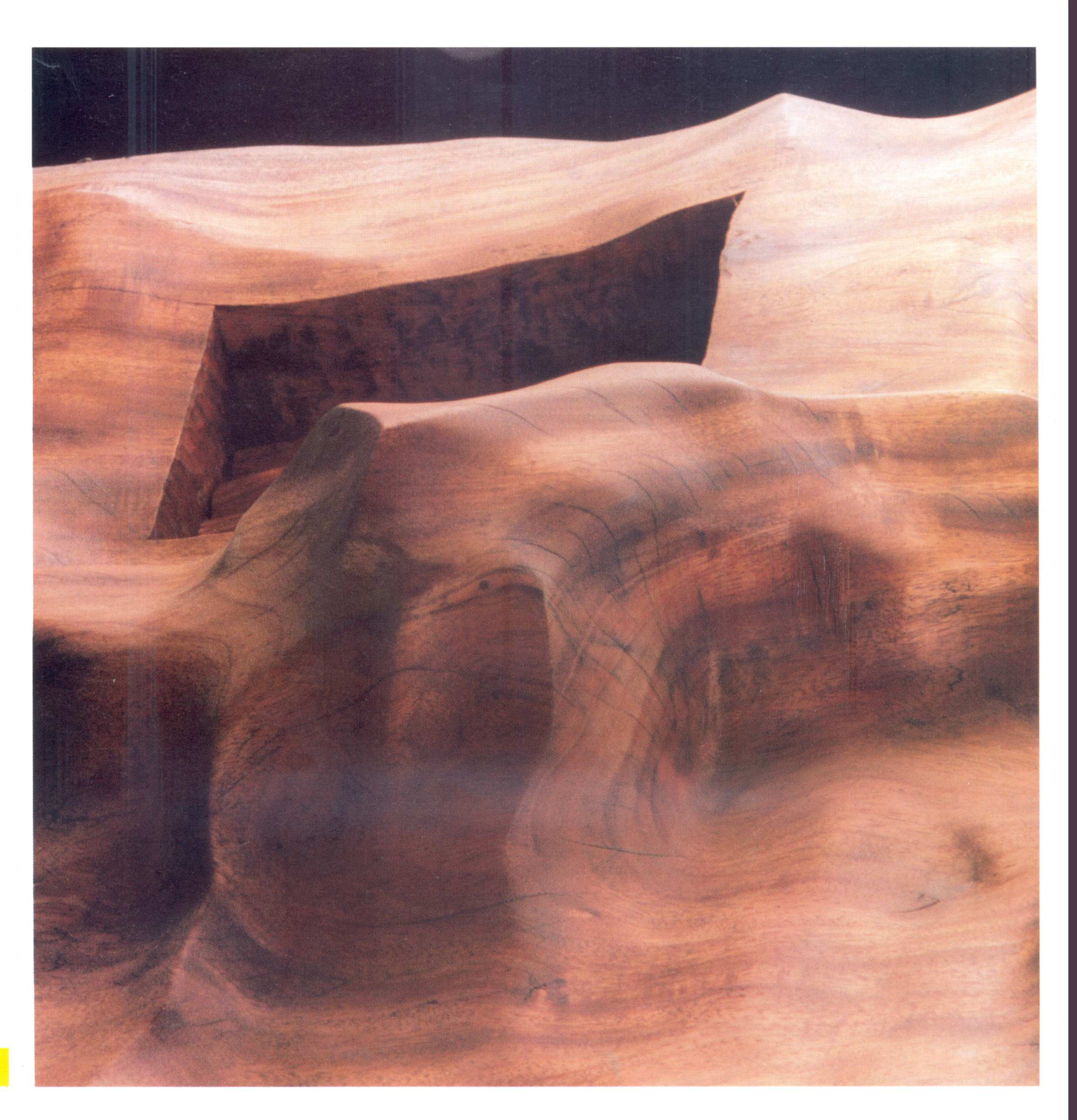
La epifanía de la materia

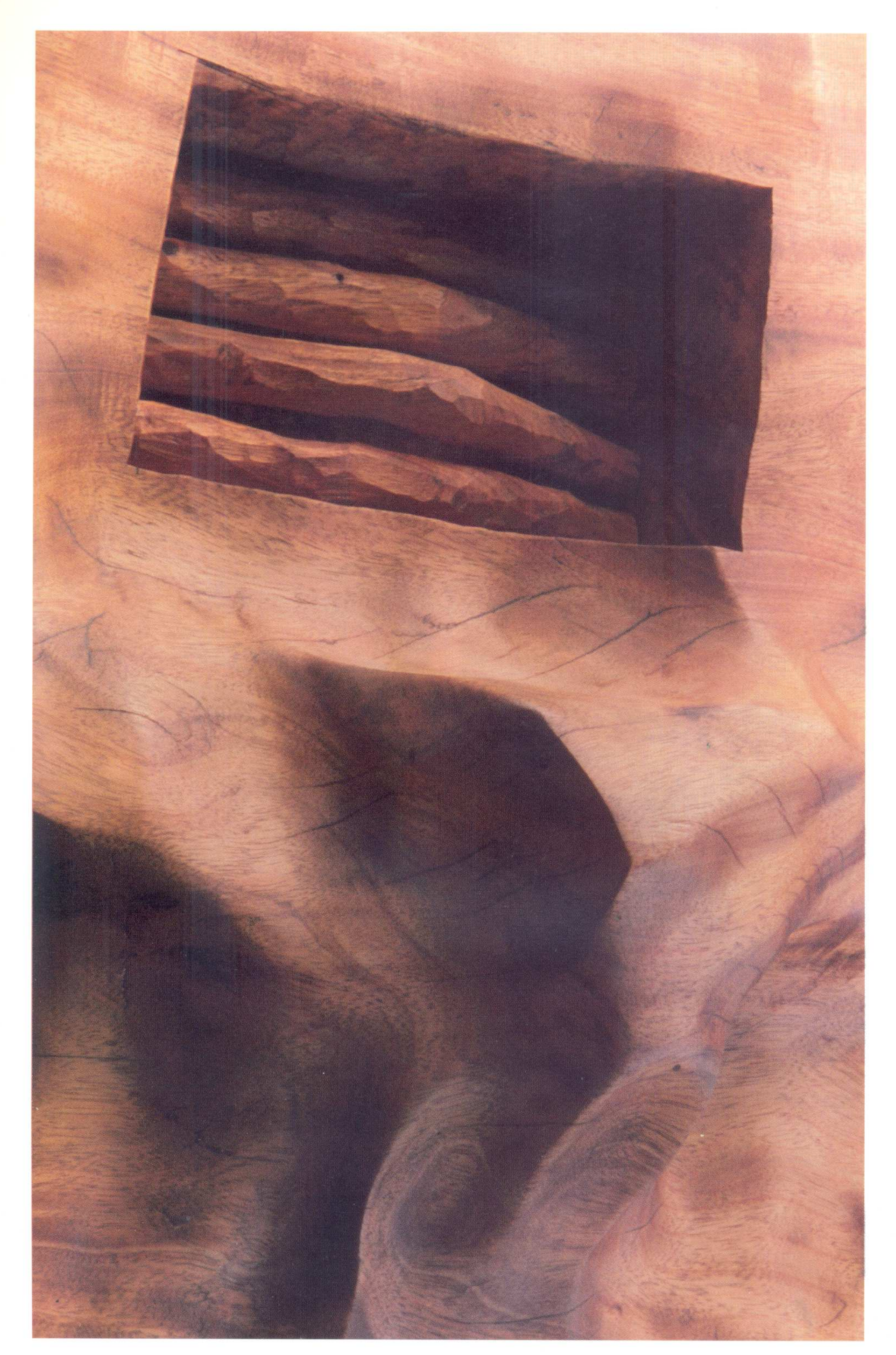
Omar Estela

Del diccionario: del latín epiphania. Manifestación, aparición.
Esculturas en maderas duras del norte argentino, "El nicho" y "Banco de migraciones"; el material preservó todos los objetos que el hombre recolectó o produjo.









" Cuando Omar Estela me pidió un prólogo para esta exposición, me comentó escuetamente que se trataba de mármoles, unas piezas de madera, una pieza de barro sobre madera, otra de chapa y madera y me aclaró que también iba a presentar en la muestra fotografías realizadas con la artista María Zorzón. Imaginé de inmediato que se trataba de fotos que documentaban el proceso de creación de las esculturas; pero, cuando por fin llegué al magnífico taller del artista en Villa Devoto, comprendí que se trataba de dos tareas absolutamente autónomas, aunque con profundos y sutiles vínculos (no documentales) entre fotografías y esculturas... Comprendí que hasta cierto punto, en ambos casos se trataba de lo mismo: apariciones; hacer aparecer lo oculto de la materia en la mayoría de las esculturas; y hacer aparecer mediante la luz, en las magníficas representaciones fotográficas, ... el intenso juego de luces y sombras que establece una oscilación extraordinaria entre lo visible y lo invisible... Sin privarse del juego barroco, Omar Estela nos lleva del minimalismo de sus piedras, al conceptualismo del pasamanos; para hacer, junto a las fotografías que realizó con María Zorzón, una singular constelación de epifanías, pues supo sacar a la luz lo oculto de la materia."[1] **cc**

[1] Extractado del texto de Raúl Santana, para la muestra "*La epifanía de la materia*".

Edificio La Algodonera

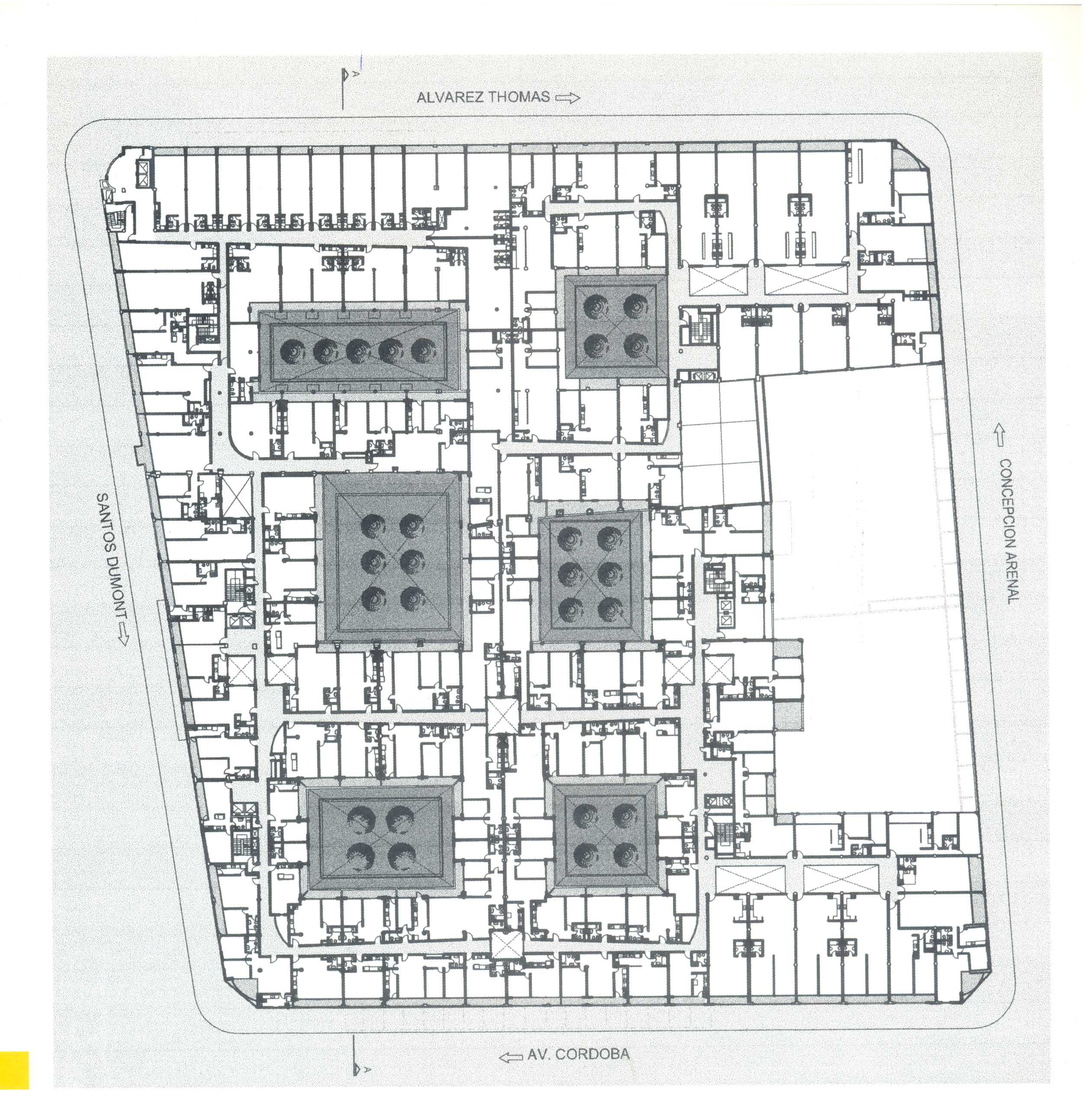
Dujovne- Hirsch y asociados

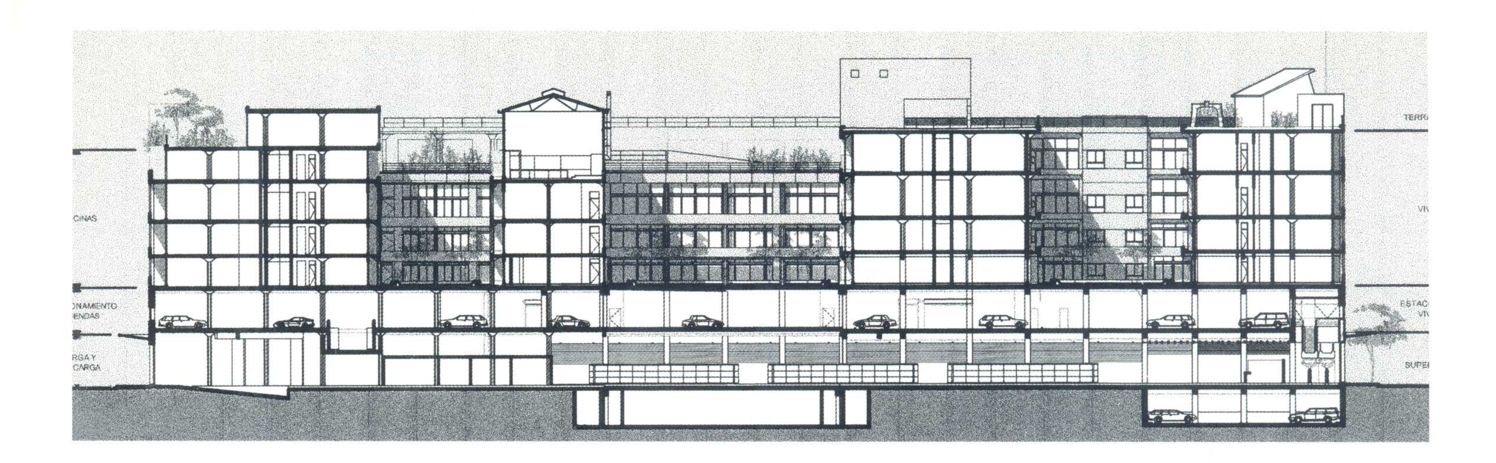
Autores: Arqs. Berardo Dujovne, Silvia Hirsch, María Dujovne.
Colaboradores: Arqs. H. Araujo, A. Goldenberg, J.J. Poggi , S. Gutraich.
Ubicación: Manzana comprendida por las avenidas Córdoba y Álvarez Thomas, y las calles Santos Dumont y Concepción Arenal.
Superficie construida: 70.000m2








ALVAREZ THOMAS
CONCEPCION ARENAL
SANTOS DUMONT
AV. CORDOBA



Memoria descriptiva

La obra original fue proyectada por el arquitecto Jorge Bunge, en un lenguaje racionalista coincidente con el espíritu de la época. Se trata de una construcción industrial, en donde funcionaba una fábrica textil: La Manufactura Algodonera Argentina. La edificación ocupa la manzana casi en su totalidad y consta de cinco pisos de altura generosa y extensas superficies, aptos para albergar los talleres y las máquinas para la producción.

El programa

Los requerimientos planteados por el propietario incluyeron la localización de un supermercado en la planta baja y viviendas colectivas en los pisos superiores.

El partido arquitectónico

La ubicación del salón de ventas en la planta baja, con accesos públicos y frente hacia la Av. Córdoba, fue un dato del programa. Se optó, entonces, por volcar toda el área de servicios y dársenas de descarga de camiones hacia la calle opuesta –la Av. Álvarez Thomas– que en ese tramo es de mano única y no genera conflictos de tránsito al barrio circundante. El área de estacionamiento –muy importante de acuerdo a los requerimientos del Código– se ubicó casi totalmente en el 1° piso, dada la prácticamente nula posibilidad de excavar subsuelos en una estructura de hormigón existente. La altura que el edificio brindaba en este nivel se aprovechó para conducir y desviar –sin grandes problemas– todas las instalaciones cloacales y pluviales de las numerosas montantes provenientes del sector superior de viviendas. Los accesos a las mismas –vehiculares y peatonales– se dispusieron en las calles transversales, más tranquilas, sin ningún tipo de interferencia con el área comercial.

El planteo de las viviendas

Las generosas dimensiones de la manzana en la que se ubica el edificio y el hecho de operar con una construcción preexistente, permitieron excavar el volumen para generar amplios patios que, por sus dimensiones, conforman "espacio urbano".

Una trama en planta, que alterna esos jardines interiores con las circulaciones horizontales, organiza la disposición de las viviendas, las que abren alternativamente a esos espacios y a las calles circundantes.

El arranque de los patios está dado por la cota +10,50m, que corresponde al nivel del 2° piso. En la terraza se conservaron una pileta y un extenso jardín arbolado, que son utilizados por todo el consorcio.

La imagen

Un cambio tan radical en las funciones que alberga un edificio genera, inexorablemente, modificaciones en el aspecto arquitectónico. No obstante, se optó por respetar el espíritu original con que fue concebida la obra, como forma de aporte concreto a la conservación de nuestro patrimonio edilicio. **ct**

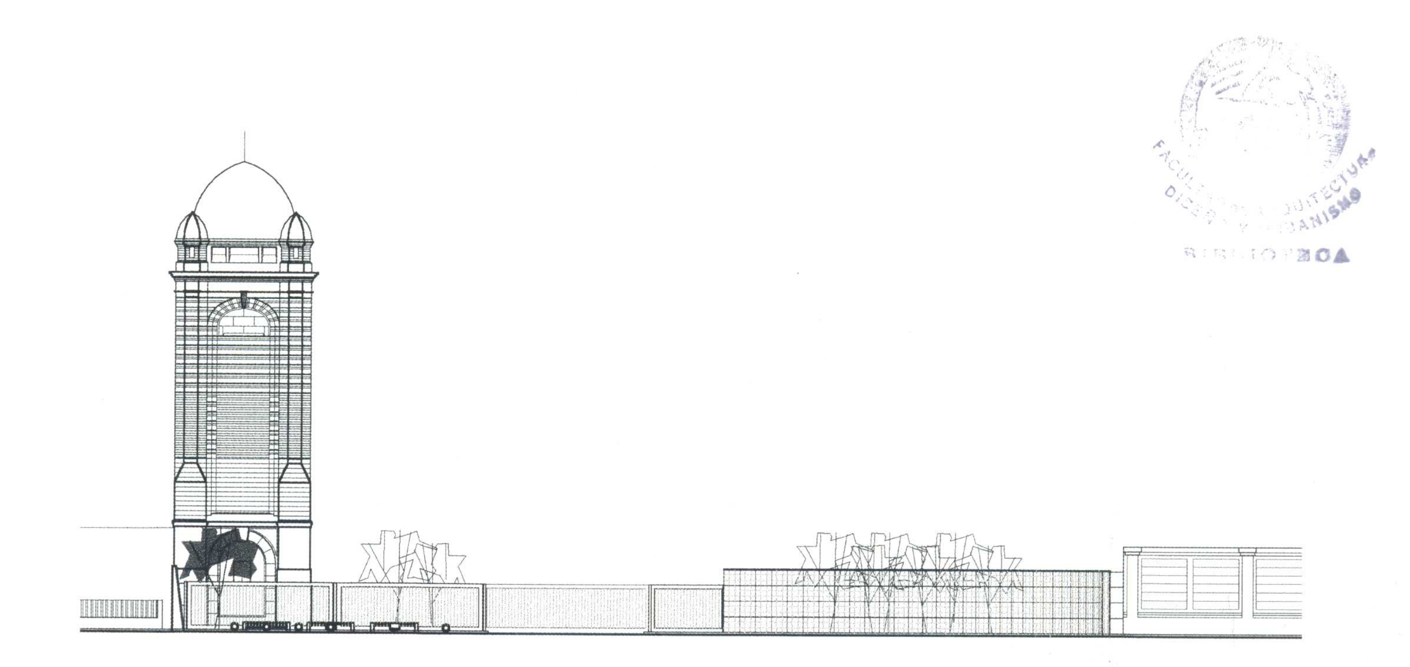
Planta tipo y corte longitudinal.

Nuevo acceso y puesta en valor de edificio existente, Central Dock Sud S.A.

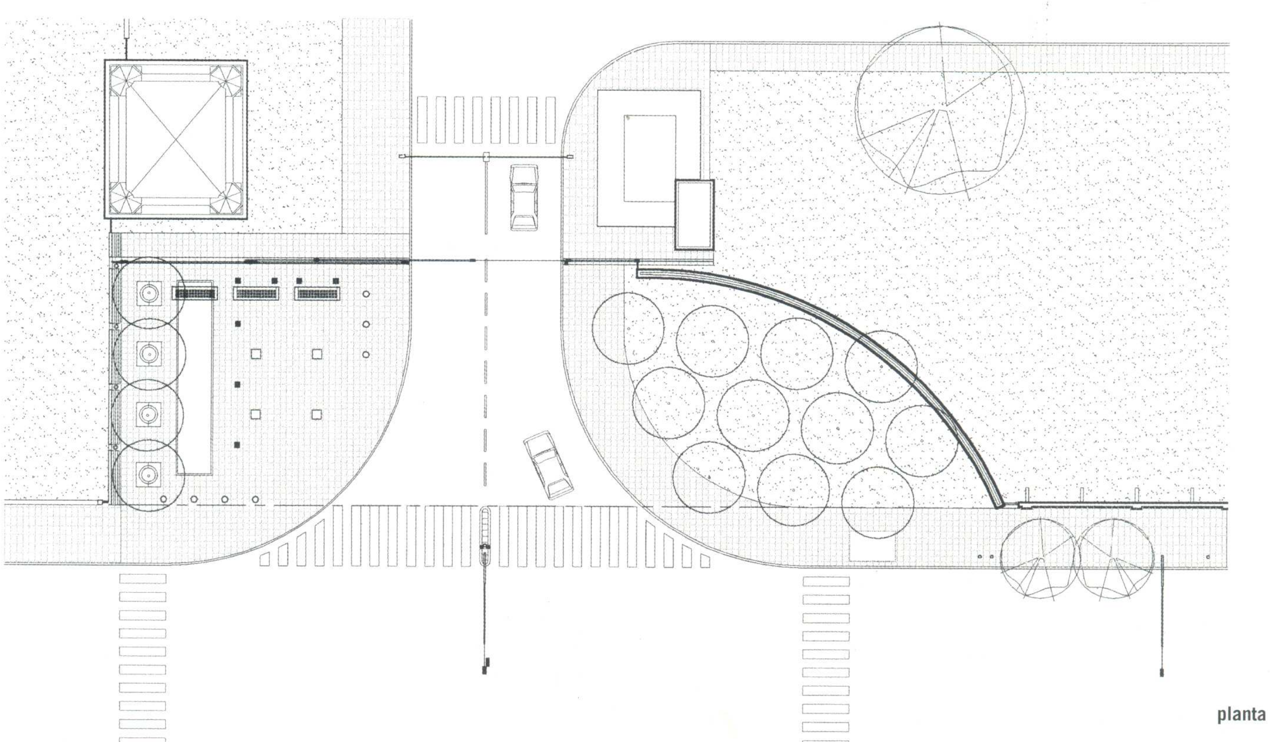
Arqs. Patricia Ángel y Viviana Miglioli

Jefe de proyecto: Arq. Cristian Balaguer
Comitente: Central Dock Sud S.A.
Año de proyecto: 1999
Año de ejecución: 2000
Restauración de la Torre: Conarq S.A.
Representante técnico: Arq. Daniel Escudero
Jefe de Obra: Arq. Pablo Volpara
Acceso a la Central: Gauna Construcciones S.A.





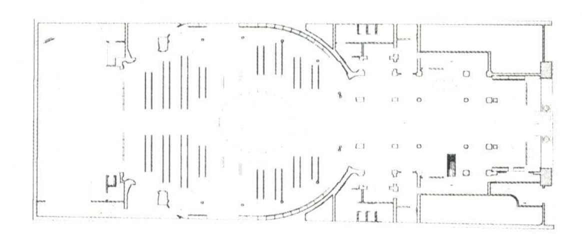

vista



planta

Mega librería Yenny - El Ateneo (Grand Splendid)

Arq. Fernando Manzone



Superficie cubierta: 3389,48 m²
Proyecto y dirección: Arq. Fernando Manzone
Asistente de proyecto: Arq. Mara Fernández
Empresa constructora: AyT obras civiles
Asesoramiento estructural: Estudio Saieg
Asesoramiento lumínico: Estudio Diz
Asesoramiento aire acond.: Azzaro y asoc.

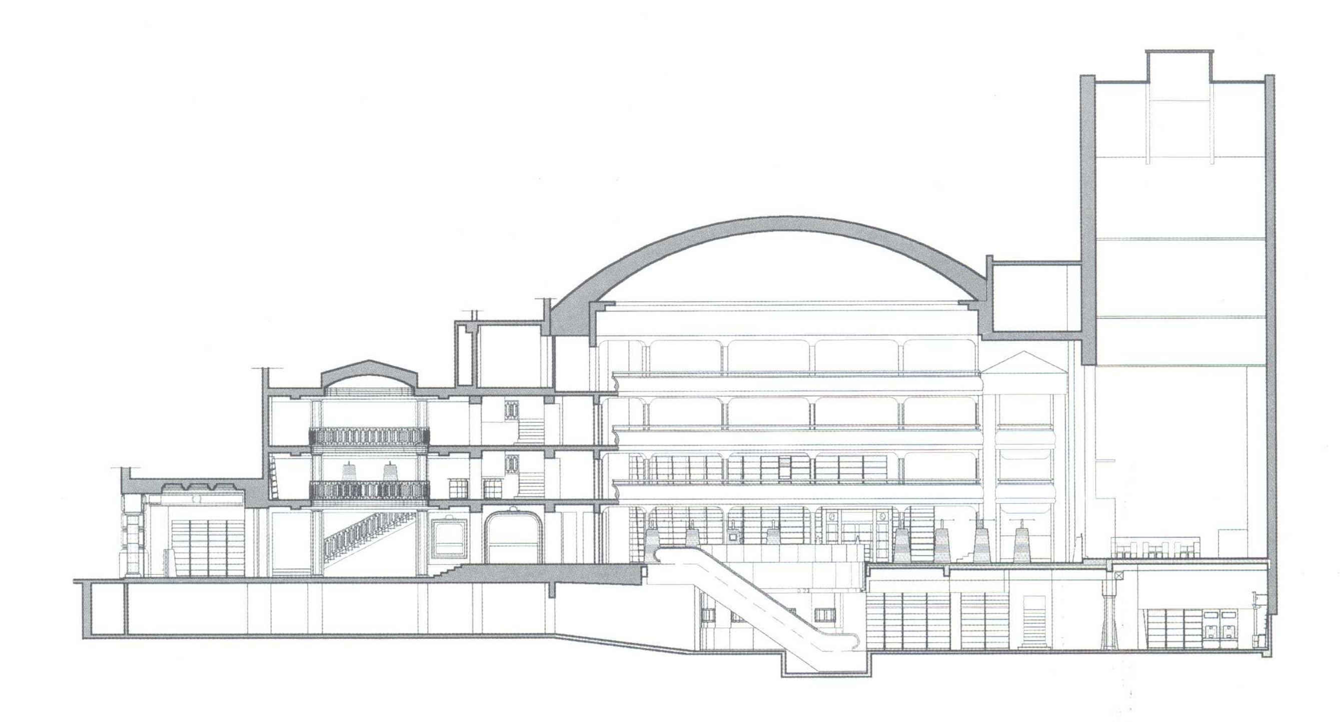

DECORACION
DECORACION
TEORIA DEL ARTE
FOTOGRAFIA
FOTOGRAFIA
MUSICA
MUSICA



Historia del edificio

Max Glucksman (1875-1946), un inmigrante austríaco llegado a la Argentina en 1890, hizo construir el edificio del *Grand Splendid* ubicándolo en el barrio que en esa época llamaban *El Saint Germain porteño.* Fue inaugurado el 14 de mayo de 1919 sobre el mismo terreno que anteriormente había ocupado el Teatro Nacional Norte.

Diseñado por los arquitectos Peró y Torres Armengol, contaba con cuatro hileras de palcos, 500 butacas, refrigeración, calefacción y techo corredizo. Cabe destacar su espectacular cúpula, una verdadera obra de arte realizada por el célebre pintor italiano Nazareno Orlandi que reproduce temas relacionados con el final de la Primera Guerra Mundial en un estilo que oscila entre el Manierismo y el Romanticismo. Además, fue el primer edificio teatral construido a prueba de fuego y con sala de primeros auxilios. De tono arquitectónico ecléctico, el frente cuenta con una marquesina de estilo griego con cariátides que sostienen las balconadas en granito gris del basamento, con piedra clara en las partes altas. Todo obra del escultor Troiani, quien también modeló los dos torsos de mujer sobre el cielorraso, a los costados del escenario. En su sala se estrenaron clásicos del cine mudo y la primera película sonora exhibida en Buenos Aires: *La divina dama*, protagonizada por la cantante y actriz Corinne Griffith y el tenor Víctor Varconi. En 1927, luego de haberse convertido en un empresario exitoso del mundo del espectáculo, Glucksman compró el edificio de la calle Florida 340, donde justamente desde hace más de medio siglo funciona la tradicional librería *El Ateneo*.



El proyecto

La esencia del proyecto, realizado en el edificio del ex cine-teatro *Grand Splendid* consistió en respetar, conservar y restaurar su construcción original, adaptándolo a las necesidades de la nueva función como librería. Para lograr el objetivo establecido se respetó la distribución de las áreas del teatro (acceso, plateas, palcos y escenario) y toda la decoración ornamental (molduras, barandas de escaleras, artefactos eléctricos, etc.), colocando sólo como acentos de nuevo diseño aquellos que coinciden con la función incorporada.

Los salones de venta se organizaron en tres niveles: subsuelo, donde se alberga el área para *juniors* (libros infantiles) y ventas generales; planta baja, en la cual se ubica el salón principal con cuatro espacios para lectura, y una cafetería en el escenario; y primer piso, con salón de venta y rincones de lectura en palcos y puestos de informática en el *hall* principal.

El segundo y tercer piso serán destinados a exposiciones de artistas plásticos, a centros con acceso a *Internet* y a otros rubros.

Dadas las características del teatro que, por su uso, conformaba un solo espacio, se diseñó con el mismo criterio la comunicación con el subsuelo a través del óvalo, que contiene las escaleras mecánicas. Además de las escaleras, se ubicaron dos ascensores en sitios estratégicos para no alterar la estructura del edificio y ofrecer un mejor acceso a los visitantes.

Cabe destacar que no sólo se realizó un trabajo de conservación de lo existente, sino que, también, se restauraron los dorados de las columnas, las figuras, los apliques y, además, el fresco de la cúpula, realizado por Nazareno Orlandi y, hoy, restaurado por Isabel Contreras.

Otros de los temas surgidos en las charlas preliminares era la incorporación de una cafetería, ya que el libro y el café tienen muy buena convivencia y, por lo tanto, se decidió darle un protagonismo escénico no sólo porque allí se realizarían presentaciones para cada cambio de estación de obra de arte de artistas plásticos argentinos, sino también para brindarle al público una perspectiva de la sala (sentirse protagonista) y la posibilidad de conocer que pasaba detrás del telón. Para ello se recuperaron todas las maniobras del sistema de elevación de telones, bambalinas y parrillas y se cambió el techo del escenario para tener ingreso de luz natural y así, por transparencia, conseguir recuperar la imagen de la parrilla y todos sus componentes. CT

Jorge Fra





[*] El profesor Frascara en ocasión de su conferencia en la FADU en Junio de este año.



scara REPORTAJE

"Hoy deberíamos empezar a mirar, no tanto a esa sociedad de la abundancia basada en lo que se puede ganar, sino a una sociedad de la abundancia basada en la conciencia de lo que hay, y cómo, con esfuerzos aún pequeños, podemos conservarlo."



La conciencia de lo que hay

La entrevista que aquí presentamos fue realizada por los arquitectos Enrique Longinotti y Aída Daitch en ocasión de la visita del maestro a la FADU en el mes de Junio.

A Según tu criterio profesional: ¿qué deberíamos preservar en el campo de la comunicación?

B ¿Qué significa preservar la economía?

C ¿Puede el diseño de la comunicación tener influencia en la cultura y en el cambio de conductas de un país?

D ¿Cómo se hace para que la cultura política de la Argentina tome conciencia de la importancia de la comunicación?

E ¿Qué oportunidad tiene una sociedad como la nuestra de hacer las cosas bien en materia de comunicación?

F ¿Cómo se resuelve en otros lugares la presión publicitaria de las grandes cadenas corporativas?

G ¿Cuál sería tu lectura de un tipo de fenómeno publicitario como el de Benetton?

H ¿Cómo se regula la moral de la publicidad en una sociedad democrática donde teóricamente todos tienen derecho a expresar su reclame comercial de la manera en que quieran?

I ¿Ves en el futuro la posibilidad de un cambio cualitativo de la mano del diseño vinculado a la comunicación, o vamos a ser siempre subsidiarios de otros cambios económicos o culturales?

J ¿Es importante la preservación, aún en pequeña escala?

A.– Como introducción al tema, me gustaría establecer un cruce entre la noción de preservar y la noción de diseñar comunicación. A mi criterio deberíamos preservar varias cosas. Una es la salud física de la gente. Eso lo consigo hacer desde la seguridad vial: el uso de la comunicación visual en función de preservar la salud de la gente. También me interesa la contribución del diseño a preservar la economía. La segunda parte de la charla que di en esta facultad, tenía que ver con eso que yo llamo las dimensiones ocultas de la economía. Y como están ocultas... Por una parte la gente se ocupa de ganar dinero, si puede, pero no se ocupa tanto de preservar el dinero.

Ahora estoy trabajando en la idea de preservar el ambiente. Ahí entra fundamentalmente todo el problema del transporte, y la manera en que se podría, a través de la comunicación, hacer que la gente sea más consciente del impacto que el transporte tiene en el ambiente y consecuentemente en sus propias vidas. Veamos, por ejemplo, la cuestión del abuso de transporte innecesario. En Estados Unidos se le dice *car pool* al auto en el que va más de una persona. En otros países, uno se refiere a *car pool* cuando tenemos tres o cuatro personas en un auto; en Estados Unidos dos personas ya forman un *pool*. Y uno va en la vía, en el carril de *car pool*, y hay pocos autos, mientras que hay cuatro carriles llenos de autos en los que viaja solamente el conductor. Esto no puede ser, es una aberración. En Europa están más organizados, particularmente en Alemania. Y todo eso viene a través de la comunicación y de la maduración de la gente en relación con la conciencia del impacto.

B.– Preservar la economía es un concepto sencillo. Muchas veces se es consciente de cuánto va a costar hacer algo, pero no se es consciente de cuánto está costando lo que se está haciendo. Una compañía de seguros diseña un formulario. Los usuarios cometen errores al llenarlo, y eso se lo toma como algo normal. Bueno, es posible mejorar el formulario para evitar esos errores. Los errores al llenar el formulario ocasionan gastos de tiempo en los empleados, que tienen que transformar esos formularios en base de datos, etc. En el peor de los casos el formulario se le devuelve al usuario para que lo vuelva a llenar. El usuario pierde tiempo; la compañía pierde tiempo. Supongamos que cada error cueste diez dólares, que es una cifra baja. Si la empresa tiene setecientos mil asociados en la compañía, y cada uno comete un error, serían siete millones de dólares perdidos en errores... es mucho dinero. En ese sentido me parece que preservar la riqueza de la compañía a través de un mejor diseño de los formularios requiere una atención despierta a esa noción de que es posible mejorarlos. Es mucho más saludable pagar doscientos cincuenta mil dólares a un diseñador que haga bien el trabajo y reducir los errores a la mitad.

En la Argentina sucede lo mismo con respecto a los accidentes de trabajo y de tránsito. Se piensa que tiene que haber más hospitales porque hay más accidentes. No necesariamente debería haber accidentes en la escala que hay. En lugar de gastar el dinero en subsanar una consecuencia negativa deberíamos utilizarlo en prevención: mejorar el diseño de los caminos, el diseño del mobiliario urbano, el diseño de la señalización y el diseño de la comunicación visual y social. Al mismo tiempo estaríamos preservando la vida y el presupuesto.

C.– Los modelos propuestos por la comunicación masiva oficial afectan a la comunicación privada. En Buenos Aires existe la cultura del egocentrismo. No hay una cultura de la cortesía. El espacio personal en las calles de Buenos Aires está invadido permanentemente por extraños. En Canadá, el espacio personal es más amplio: el sector de espacio libre alrededor de mi cuerpo, el aura, ocupa más lugar del que ocupa aquí, en Buenos Aires. La gente se mantiene un poco más distante. Porque son más fríos, sí, pero también porque son más respetuosos. Todo eso se refleja en el código de tránsito, y también se refleja en las comunicaciones visuales masivas. Es un sistema dinámico donde las culturas informales afectan a la formalización cultural futura. Entre 1962 y 1967, el gobierno de Canadá reorganizó todas las comunicaciones gubernamentales

federales, y creó un modelo sumamente ordenado de cómo debíamos comunicarnos con la gente. Esto repercutió en los gobiernos provinciales y municipales. Y, poco a poco, se fue transformando en una cultura.
En Canadá no se hacen colas, por ejemplo. En general hay suficiente atención al público, allí donde uno vaya. No hay esa monumental pérdida de tiempo que existe en la Argentina. Y es todo por diseño, y todo se basa en una especie de respeto por el tiempo del individuo. Porque se sabe que si las instituciones respetan el tiempo del individuo, el individuo tiene a su disposición más tiempo productivo, y eso beneficia a todos los niveles y sectores del país. Aquí todavía existe la noción, como en Estados Unidos, de que la persona que terminó su horario de trabajo es inútil para la sociedad. En Rochester, en el estado de Nueva York, yo he pasado hasta una hora y media esperando un ómnibus que me llevara a destino, porque estaba fuera del horario de trabajo, y entonces ya no le importaba a nadie. Grandes cantidades de gente esperando un medio de transporte. Se considera que ya han terminado de trabajar, entonces pueden perder tiempo.

D.– Los gobiernos municipales tienen el poder de crear modelos positivos de relaciones sociales. En Buenos Aires hay un ejemplo clásico: la publicidad en los carteles de señalización con los nombres de las calles. Cuando el extranjero distraído busca el nombre de la calle en el cartel, encuentra que se llama "Cuídela..." seguida del nombre del *sponsor*. La Municipalidad tiene la obligación de proveer servicios a los habitantes de Buenos Aires por medio de los impuestos que recauda. No puede recaudar impuestos dos veces, es decir, primero cobrando los impuestos a la gente y después vendiendo espacio en aquello que tiene que ser un servicio público, como es esa señalización. Ahí es donde está el problema, a mi juicio. Yo no sé hasta dónde quieren llevar ustedes la noción de preservar... pero, digamos, preservar la independencia de aquello que es servicio público, de aquello que es un espacio publicitario, me parece una tarea esencial a la hora de interpretar esta palabra.

E.– Para mí la única esperanza son las municipalidades, porque las municipalidades están cerca de las personas. Los gobiernos nacionales y provinciales están muy lejos. En Italia me llamó la atención un cartel que decía "ciudad tal libre de energía atómica". Inmediatamente pensé: "bueno, qué importa que la ciudad tal esté libre de energía atómica, si es un pañuelito en el medio del paisaje; libre debería estar el país". Pero después me di cuenta de que si todas las ciudades de un país deciden estar libres de energía atómica, el país entero lo estará. De arriba para abajo no va a venir. Yo no tengo ninguna esperanza de que los gobiernos nacionales de estos países puedan bajar modelos, digamos, positivos de socialización.

F.– El tema de la polución visual es complicado. Aquí entra un elemento estético que uno entiende como otro aspecto de la calidad de vida de una ciudad. En Suiza son sumamente restrictivos, a tal punto que los mismos habitantes se cansan. Uno no puede pintar la puerta de la casa de otro color sin tener el permiso municipal, porque quedaría distinta en las postales. En el otro extremo está la ciudad de Tucumán, donde los carteles que salen de un lado de la calle llegan más cerca de la otra vereda que de la vereda de donde parten. La cantidad de ruido es muy grande; se tapan unos a otros. Yo no creo que la mesura vaya en contra de la publicidad. Si hay un código municipal que restringe el tamaño de las cosas que salen de una pared, todos estamos trabajando con las mismas limitaciones. Entonces tenemos las mismas chances de ser vistos, pero sin destruir el entorno urbano.

G.– En el caso *Benetton* me vienen dos cosas a la mente. Una, el uso de un sensacionalismo de la tragedia al servicio de la venta de ropa de algodón de colores brillantes. La ropa me parece fantástica, aunque yo no la compre. Lo que no me parece bien es que usen cierta imaginería al borde de la banalización del dolor humano. Y que la firmen: *United colors of Benetton*. Si ellos quieren hacer el

bien, si ellos dicen "esto es para concienciar a la gente", que entonces pongan las imágenes y saquen el logo. Si quieren hacer promoción, entonces que hagan promoción. Pero si quieren hacer promoción usando como anzuelo el dolor humano, me parece totalmente inmoral. Y ahí es donde no puedo aceptarlos. Después están otros como *Diesel*, que usan imaginería grotesca, agresiva, sádica. Hojitas de afeitar adentro de carne de vaca, por ejemplo; cosas así. Por supuesto, llaman la atención, y ellos pueden pensar que el objetivo de la publicidad es llamar la atención. Además pueden creer que sus imágenes transgresoras se relacionan con el lenguaje del adolescente, y acabar hablando sobre la libertad, etc. Pero son nociones antisociales de la libertad. Y en la medida en que sean antisociales están en contra de todo lo que pueda ser un buen principio de una actividad comercial. Una actividad comercial es un hecho social, es un intercambio. Se espera que una persona compre lo que otra persona hace. Después se espera que esa persona que hace emplee personas que necesitan un empleo. Es todo un círculo que tiene que ver con la socialización de la vida humana y no con una salvajización de la vida, donde todo se transforma en una relación sadomasoquista entre comprador y vendedor.

H.– En nuestra profesión existen códigos de ética. La mayoría de las asociaciones de diseñadores gráficos tienen uno. Hay una serie de cosas que la democracia permite, en tanto que no las prohíbe por ley, pero que la ética te aconseja no infringir. Aunque siempre existe la tentación de ir un poquito más allá de lo aconsejable con el objeto de llamar la atención y salir en los diarios. Yo pienso que la cultura, que es el uso y costumbre de la vida cotidiana, se promueve y se desarrolla a través de las comunicaciones públicas. Los entes comerciales, que tienen poder para crear modelos fuertes de interacción humana, deberían tener también una autocensura reguladora acerca de qué se puede hacer y qué no se puede hacer. Muchas veces van más allá de lo aconsejable. En algunos casos, gracias a la acción de algunos grupos de público, hay reacciones y hay interrupciones en ciertos tipos de campaña, por lo menos en Europa.

I.– Una característica de nuestro tiempo es que nos damos cuenta de que nada es simple, y de que ninguna acción individual va a tener un impacto masivo en el estado de las cosas. Por eso me parece más lógico hablar de municipalidades que de gobierno nacional. En esta visita he recorrido varios lugares de la Argentina, encontrando grupos pequeños de jóvenes organizados para hacer algo de acuerdo con las creencias que ellos sostienen. No esperan a que las instituciones les resuelvan sus problemas; no esperan que el gobierno se los resuelva. Ellos necesitan educarse, entonces se juntan cuatro, cinco, seis o diez, alquilan un teatro, te contratan a vos para que vayas a decir algo, recuperan los gastos, juntan más plata para poder hacer otra cosa igual, y así. Ahora hay una sensación generalizada acerca de que las soluciones no van a venir de arriba. Que no van a existir sin la acción individual por parte de la gente que tiene interés en que algo pase, y que es posible inventar mecanismos para que esa acción, a escala microscópica, resulte.

J.– La idea de ganar o la de perder son ideas que tienen una mentalidad de tipo binario: se gana o se pierde. Cuando hablamos de preservar, hablamos de tomar conciencia de lo que ya tenemos y no somos conscientes de que lo tenemos. Como no somos conscientes, lo desperdiciamos. Hoy deberíamos empezar a mirar no tanto a esa sociedad de la abundancia basada en lo que se puede ganar, sino a una sociedad de la abundancia basada en la conciencia de lo que hay, y cómo, con esfuerzos aún pequeños, podemos conservarlo. ɑ

Desgrabación y compaginación de la entrevista: V. Miglioli y G. Nielsen. Fotografías: A. Leveratto.

La cura por la mirada

Ensayo sobre el dibujo

Arq. Gastón Breyer [*]

Con la intención de preservar la tarea del maestro, Gustavo Nielsen editó estos textos a partir de borradores de clases teóricas dictadas en la UBA.

1. El acto dibujante

El acto del dibujo es un prodigio maravilloso, un ritual profano del que participan la mano, el ojo y la mente del hombre. La proeza consiste en ver el mundo como una hoja en blanco e inscribir sobre ella un dato autónomo y personal que remite al mundo de las invenciones.

Es un acto de extrema audacia y racionalidad. El genio motor de esa heurística deberá buscarse en la penumbrosa cueva de Altamira o en la encandilada roca del Sahara. La heurística es el arte de inventar. Seguramente en sus inicios el dibujo fue un acto sacro, rodeado de exorcismos, o un extraño ritual de la metempsicosis. Pero siempre fue un arte de inventar.

¿Acaso es lícito extraer de una cosa o un ser vivo su perfil para insertarlo inmóvil en un rectángulo de papel y que el público lo vea? Tal debió ser el tema de conciencia que se planteaba en la actitud de los primeros dibujantes. Giotto, Leonardo, Rembrandt y Goya parecen percibir, desde sus trazos, esa mágica trascendencia. Parecen querer decirnos que los seres humanos sólo adquieren tal privilegio si son capaces de reinventar la realidad perfeccionándola.

Dibujar es fundamentalmente una tarea de metamorfosis. La realidad se ve en términos de un armado de *noemas*. Los *noemas*, palabra que utilizaremos varias veces en este libro, son los datos que la realidad aporta directamente. Para el dibujo, estos datos son la materialidad, el color, la forma, el tamaño y el movimiento. Los demás datos son subjetivos y están contaminados por el hombre que los percibe (la belleza, por ejemplo).
Todo artista como todo hombre actúa con su

[*] Doctor Honoris Causa
Universidad de Buenos aires
Profesor Emérito
FADU- UBA



noesis. La *noesis*, palabra de la que también volveremos a hablar, es el conjunto de instrumentos de los que está dotado cada individuo para tratar la realidad. Podríamos decir que es la puerta de salida del individuo hacia la realidad. Este conjunto de instrumentos puede ser un sentido, una búsqueda ética, un método deductivo o inductivo, etc. Tiene que ver con las variantes de percepción, memorización, imaginario, intuición, reflexión, habla, volición y emociones de cada individuo. Un hombre ciego capta el mundo mediante el tacto. El médico, para observar la realidad, no se refiere a aspectos sentimentales sino fisiológicos. Para los ingenieros no existe el color, que es fundamental en la noesis de los pintores. La *noesis* es la red del pescador. Si la trama de la red es muy apretada, el pescador recogerá hasta los peces más pequeños.

Noema y *noesis* son tecnicismos filosóficos griegos. Para los griegos, el o los *noemas* son los pensamientos, objetos del pensar, objetos intencionados por las *noesis*, contenidos de lo pensado y significaciones. Para los griegos, la o las *noesis* son los actos de la mente, inteligencia, pensamiento o intuición que capta y da sentido al *noema*.

Edmundo Husserl (filósofo checo alemán, padre de la Fenomenología) adopta y perfecciona estas nociones subrayando el concepto de *intencionalidad* –acto de apertura intencional de la mente-; la mente apunta hacia el mundo, a la captación del *noema* en términos de sentido o significación.

En Heurística, nosotros adoptamos estos términos adjudicándole una acepción más simple y concreta, a los efectos de explicitar el acto de diseño.

La *noesis* del artista recoge los *noemas* que le interesan de un objeto o de una idea para poder ejercer el acto dibujante, lo demás es el aporte subjetivo de su propia alquimia. Nada más parecido a una labor-operatoria que el dibujo. De la nada, o deshaciendo el todo, se hace el oro.

2. La línea

Técnicamente, una *línea* es una entidad perceptiva conformada por un mínimo espesor y una longitud proporcionalmente mucho mayor. Según el diccionario es una "extensión considerada en una sola de sus dimensiones: la longitud".

La Gestalt consolidó la teoría de la línea como expresión de una fuerte forma contenedora y definitoria del volumen de un objeto. ¿Qué quiere decir esto? Un hombre, para poder sentarse en una silla, necesita primero comprender –o sea reconocer– qué es la silla, los límites de la silla. Las cosas se ven porque se destacan sobre las *no-cosas*: Gestalt sobre fondo. En ello se basa la visión significativa. El salto del ver difuso al ver claro lo marca la línea de silueta. La línea de silueta es casi la expresión matemática de un objeto.

En la guerra, cuando un ejército quiere ocultar algo, apela al camuflaje. Un tanque pintado del color de su entorno inmediato pierde su Gestalt. La visión no puede dar así una imagen concreta de un objeto que no tiene límites; la mente se confunde y lo hace desaparecer.

A la presentación de un objeto el *ojo-mente* responde con una primera categorización general: "ese objeto que está ahí parece una mesa". En una segunda instancia se recorre el objeto y se integra su forma en base a dos o tres siluetas posibles del mismo: "es una mesa estilo Luis XV, y es hermosa". En una tercera instancia se recogen tres o cuatro puntos de vista privilegiados (frontal, lateral, cenital, axonométrico, etc) y se obtiene la *forma óptima*. El camino sigue coqueteando entre la síntesis y el análisis, en la búsqueda de una silueta unificadora que logre dar una descripción del objeto.

La línea de silueta da la fórmula perceptiva, en función de ella se categoriza al objeto y se lo nomina. Para ello, dicha línea debe estar en el justo equilibrio entre *síncresis* y *diacresis*. La *síncresis* le da al objeto categorización, orden y pertenencia a un tipo mor-

fológico y a un rubro semántico (clase o estilo de la mesa). La *diacresis* le da al objeto la identidad y singularidad que el objeto posee como unidad particular (esta mesa de Viena de color negro).

El origen de la línea de silueta está en la tangente continua que desde el ojo cae sobre la periferia del objeto. Una recta básica une al ojo con el objeto, otra línea maleable y movediza se ajusta sobre el mismo objeto para cernirlo vigorosamente, y otra tercera línea, ya sobre el papel, da la versión de la segunda. Pero las tres líneas son solidarias.

La *línea-perímetro* dice dónde comienza y termina el objeto. Hay aquí un juego centrípeto–centrífugo. Sin línea de borde la cosa quedaría con su materia desfondada y se volatilizaría. A partir de la línea de borde, hacia adentro, es el objeto. No hay duda de que la pintura y el dibujo comenzaron con esta dialéctica de *borde-centro*. En Altamira y en Lascaux está clara esa alternativa: dibujar desde afuera o desde adentro, a partir de líneas o a partir de masas.

Donde un objeto termina comienza otro. Al fin de una cosa hay otra presta al reemplazo. En la Naturaleza no hay vacíos, en último término hay un telón de fondo celeste. Un fenómeno sigue a otro, hay fenómenos de cosa y otros de *no-cosa*, o de otra cosa. Donde "A" finaliza, comienza "B". Y ahí mismo, en el lugar del recambio, deslindando la figura del fondo, estará la línea. Es la dialéctica de su existencia: unir y separar, alternada y rítmicamente.

La línea une y separa, ata y desata, extrae y sumerge a una cosa de un fondo... Es una alegoría del mundo y de la creación. Delinear es crear y viceversa.

La línea confiere figuralidad y, a un paso más, se transforma en signo y en letra. En una primera aproximación, el trazo suelto y desplegado es línea; cerrado y centrípeto es signo; apretado y puntual es letra.

Toda línea dice algo e instaura realidad. El garabato vive porque tiene un grado más de realidad que el fondo neutro y vacío. En consecuencia, dibujar es tener bajo los ojos una fantasía de ontogénesis. Trazar una línea sobre una hoja en blanco es un acto de poder, exorciza al fantasma dormido. Hago una línea horizontal y veo un horizonte; en la vertical veo un hombre de pie. Los fantasmas brotan del fondo vacío del soporte.

¿Será en el tiempo, en su duración, en su modo de nacer, crecer y desaparecer cuando la línea nos entregará su esencia y mensaje? ¿Será la línea un hecho del instante?

El transcurrir de una existencia se piensa en la ondulación palpitante de una horizontal. Esa línea es el signo del caminar. La huella del ciervo, la senda del bosque, las pisadas en la arena son señales de tiempo y vida. Cuando la ondulación se haga recta, el corazón habrá dejado de latir. La línea que se dibuja evidencia un lapso cumplido.

La sustancialidad del dibujo reside en la virtualidad de la línea. Ella nace en un punto –dato– instante y parte hacia un horizonte infinito. En principio la línea no tiene arribo, porque ella es demanda de paisaje, como una de las más genuinas experiencias de la duración.

El gran dibujante trabaja más con los tiempos de las líneas que con su extensión. En el dibujo hay una métrica del tiempo. Con la línea de silueta el *ojo-mente* toma cuenta cabal de dos hechos nuevos: la densificación del objeto y la saturación del tiempo. La línea solidifica a la forma pero, al mismo tiempo, induce y explicita un proceso de generación. Se consolida un presente y se alude a un tiempo de gestación. El objeto deviene confiable, pero también queda acotado por la dimensión del tiempo que señala su madurez, su decadencia y extinción.
El dibujo es el primer acto de fe humana en la realidad.

3. La Geometría

Cuando el arquitecto, el diseñador gráfico, de indumentaria o industrial habla de Mate-

mática, piensa en la Geometría. Por suerte esto es inevitable. Quizás deberíamos volver a bautizar la materia en nuestra Facultad.

No conozco tarea más apasionante que la Geometría. Es como tomar una mariposa entre el índice y el pulgar, sentir su vida palpitar, admirar el colorido de sus alas y, por fin, dejarla volar. Creo que esa es la experiencia que nos deja. Cuando el geómetra calcula, resuelve, mide y traza, piensa en el coseno, en el área, cuando plantea el centro de una figura, cuando busca el plano de simetría, cuando dibuja con el compás... tiene entre sus dedos, por un instante, la total y disciplinada armadura del universo, toda la materia cósmica sujeta, quieta y dócil. Y luego, otra vez, desata los nudos, suelta el compás, deja el lápiz y la materia se resuelve en energía y retorna a la turbulencia.

¡A la Geometría hay que hacerla cada día otra vez, porque nunca está terminada!

Recorro los *Elementos* de Euclides y me siento en el ombligo del pensar civilizado, racional y esperanzado de Occidente. Creo que allí comenzó nuestra historia.

No conozco proeza más valiente que el intento de definir un punto, una recta, un ángulo. ¡Qué osadía definir aquello que no tiene partes! Qué maravilla de intuición existencial fue necesaria para atreverse a explicar qué es la recta, cuando en la experiencia diaria sólo aparece en el espejismo del horizonte que jamás se alcanza. ¿Dónde encontramos un perfecto triángulo? Después se empezó a inventar, a imaginar y a calcular, y nacieron el pentágono... el icosaedro... y los espacios de "n" dimensiones....

Los diseñadores deben recuperar estos tesoros y atreverse a los reinos de Gog y Magog. Releer a Euclides es mucho más urgente que toda una biblioteca de revistas. Quizás la Geometría sea la mejor vacuna contra las sicopatías y la hermenéutica de la crítica postmoderna.

4. Dibujo y palabra

Según Wolfflin la línea sería la resultante de un querer ver lineal, en lugar de ver superficial o volumétricamente. Querer ver en modo de silueta es ir por una forma propia hacia lo estabilizado, prescindiendo de la oratoria. A continuación explicaremos los términos *forma local* y *forma propia*, para entender los conceptos que siguen.

Un objeto se puede ver desde muchas formas locales. Una *forma local* de ver un objeto "lapicera" es ver la punta de la lapicera muy ampliada. Otra *forma local* de ver el mismo objeto es ver esa *lapicera* lateralmente. Algunas formas locales facilitan la comprensión del objeto a ver. Con la primera de las formas locales nombradas podemos confundir una lapicera con un fusil. Con la segunda forma, no se presentarán dudas: se trata de una lapicera.

Comprender un objeto es elaborar la *forma propia* de ese objeto. O sea: ver un objeto desde todos los puntos de vista existentes al mismo tiempo. La *forma propia* ya no será una forma visual –es imposible que el ojo humano ejecute todo ese trabajo en simultáneo–, sino el resultado de todas las formas locales de ese objeto lapicera más la abstracción que el observador hace al mirar. Será ver a ese objeto con la mente... no sólo con los ojos.

Si el hombre no pudiera pasar de las *formas locales* a las *formas propias* no podría concebir un objeto mediante la visión. Menos aún representarlo a través de un dibujo. Y sucedería lo que sucede con los niños muy pequeños, que ven un mismo objeto de dos puntos distintos y suponen que son dos objetos diferentes. El hombre adulto pasa de la apariencia a la idea.

La esfera es el único objeto donde las *formas locales* coinciden con la *forma propia*, por eso era divina para los griegos.

El intelectual y el científico no comprenden el sentido de la línea porque hoy la transcendencia del dibujo está menospreciada. El niño, en el jardín de infantes, privilegia el dibujo sobre la escritura, tal como una geometría in-

tuitiva es previa a la gramática. En la vida del adulto, el dibujo se desjerarquiza con respecto al lenguaje. Para el hombre de la calle o el profesional médico o abogado, el dibujo es un exotismo o un recuerdo de infancia.

Hubo tiempos en los que el arte comenzaba en el trazo de la caligrafía y la brevedad del ornamento. Toda la plástica, la arquitectura, la música y la poesía se expresaban en la linealidad. También la política, las leyes sociales y la economía tendían a funciones lineales. La función de la recta era un protomodelo. En la pintura del cuatrocientos se dibujaba el objeto y se coloreaba en relleno.

Después vinieron tiempos distintos y opuestos. Ticiano, Rubens y Watteau llegaron a prescindir del dibujo de base. Pero la historia volvió a inclinar el péndulo hacia la línea: el cubismo, el informalismo, Magritte y Max Ernst son paradigmas en este sentido.
El actual dibujo de computación también lleva a ubicar el color en compartimentos encerrados por una línea.

Concebir el dibujo como un acto de alta calistenia es uno de los grandes legados del Renacimiento. Síntesis del espíritu, equiparable tan sólo al *haiku* en el Oriente, el dibujo es el alarde heurístico de la línea.
El dibujo debe oponerse a la palabra porque ambos se excluyen.

Dibujo y escritura son una pareja de opuestos.

El dibujo se basó siempre, con fe animal, en la presencia de un inconmovible sustrato de óntica: se cree en la realidad, piso sustentante del cual se da testimonio gráfico incuestionable. Dibujar una sirena exige creer en una sirena que está delante o detrás de uno, que es o puede ser.

La palabra, el vocablo, es un acto de rebeldía. Nada tiene que ver la palabra *mesa* con la cosa *mesa*. La vinculación es caprichosa, sólo responde al orden interno del sistema idiomático. Y varía con cada idioma, sutil o sustancialmente.

El dibujo ve las cosas y las toca. Confía en la realidad del ser y en un soporte indeleble. En el retrato de Juan o en el paisaje hay solidaridad con los modelos.

La palabra acepta la relatividad glótica. El habla juega con la palabra: vocaliza, acentúa, disfraza, mimetiza, pronuncia, canta, deforma, desvirtúa.

Sin embargo, entre dibujo y palabra hay una menuda serie de pasos intermedios. El dibujo irá haciéndose letra con el jeroglifo y, en la didáctica, la palabra siempre pedirá el auxilio de la figura ilustradora. En su libro *Discurso y Figura* (París, 1974), J.F.Lyotard desarrolla ampliamente el tema. Dibujo y palabra, a pesar de ser opuestos, a la vuelta siempre se encuentran, porque se necesitan mutuamente.

Hubo y hay culturas de la palabra y otras de la imagen: Jerusalém y Atenas. En la actualidad –con la cultura agobiada por los medios de comunicación de masas–, el tema dibujo y palabra es otra vez oportuno.

5. Dibujo y diseño
El dibujo es, ante todo, un modo de pensar de máxima eficiencia.

Hay cosas casi impensables si no se dibujan; lo que se puede dibujar bien, se puede construir bien. Afirmo esto sabiendo perfectamente que el dibujo mal utilizado (o en exceso, o inoportuno) puede ser negativo para el diseñador o el arquitecto.

¿Qué es el dibujo, además de pensamiento en acto?

La palabra *Dibujo* viene del árabe *dibaj*, que significa "el bordado en oro o plata sobrepuesto a una tela de seda". Dicho de otro modo, es el trazo de una figura o tema sobre un fondo, segundo plano o, en definitiva, una Gestalt armada.
¡Bien por aquellos árabes gestaltistas *avant la lettre!*

Después, las cosas se complicaron. En varios idiomas el ideario toma dos rumbos:

drawing y *design* en inglés; *zeichen* y *entwurf* en alemán... También el español diferencia *dibujo* como copia o figuración y *diseño* como delineado, traza o proyecto. Esta doble terminología tiene sentido, y el gráfico abrevia palabras. (Figura 1)

El gráfico señala dos tareas: dibujar para representar y dibujar para presentar, o proyectar. Retroyección y proyección son dos modos de pensar y hacer, paralelos pero desfasados en sus tiempos metodológicos.

El dibujo (de copia) parte de un objeto inicial presente y define un objeto final también presente.

El dibujo de proyecto parte de un objeto ideal supuesto (un cuerpo de información, programa, presupuesto o bolsa de datos) y define un objeto provisorio –no final– como propuesta.

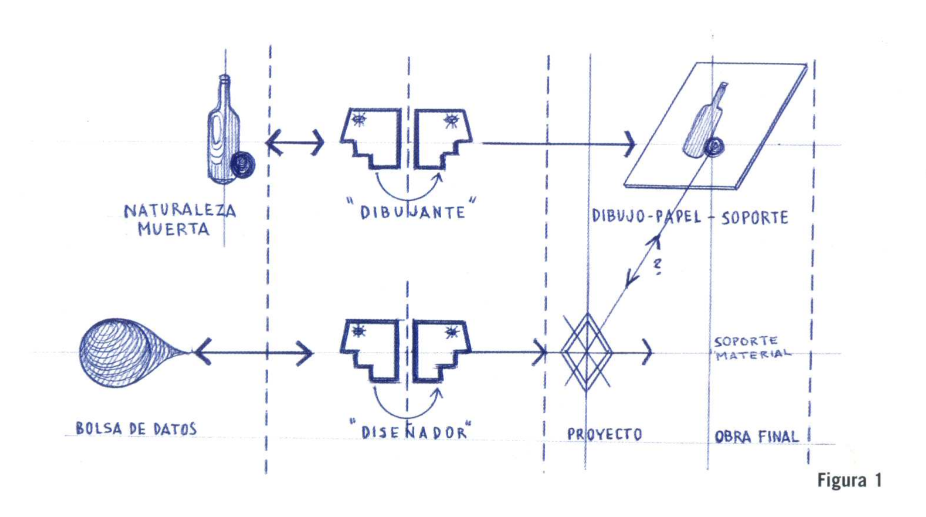


Figura 1

Las diferencias entre ambos dibujos son de contenido y de tipos de presencia; en formalización y conceptualización son hechos paralelos.

Entre uno y otro dibujo hay una serie continua de momentos intermedios, pero debemos insistir en el paralelismo heurístico de estas instancias, su homogeneidad metodológica y operativo-epistemológica. El acto de proyecto es, en esencia, homogéneo con el acto de dibujar; más aún, tiene en este último un modelo de cristalina simpleza y condensación. Dicho de otro modo: entre dibujar una naturaleza muerta, dibujar un tema de libre invención y dibujar (proyectar) un tema de arquitectura no hay heterogeneidad operativo-epistemológica.

¿Qué quiere decir esto? La realidad se nos presenta con una materialidad y una cantidad de factores que la determinan. La representación de la realidad mediante una grabación implicaría voces y cintas magnéticas; la representación de la misma realidad mediante la danza implicaría cuerpos en movimiento; la misma representación mediante el dibujo: papel y lápiz. El dibujo en el papel implica ciertas condiciones homogéneas en lo metodológico, operativo y epistemológico. Implica dos dimensiones; implica líneas. Ya sea en un plano de Bernini o en un croquis a tinta de Van Gogh que retrata a los recolectores de papas. Y ya sea, también, en un dibujo hecho por un niño en una página de su cuaderno o el más sofisticado *render* en la pantalla de un ordenador.

Históricamente, esta verdad se corrobora si uno piensa en los tres grandes momentos por los cuales transcurrió el arte de proyectar: un primer momento arcaico, cuando prácticamente se construía sin dibujo ni planos, pero con un dibujo coréutico-manual (dibujado en el aire o sobre la tierra con un dedo, o indicado con gestos corporales); un segundo momento cuando se dibujaba en papel con metodología de geometrías, y el momento actual en el que las líneas son de luz.

La *síntesis noética* que caracteriza al dibujo como instrumentalidad y heurística es una estructura compleja de componentes y

pasos: se mira, se ve, se registra, se analiza, se describe, se sistematiza, se inventa. La síntesis se concreta en un grafismo, inscripción de un ver-saber-querer, sobre un plano-soporte-pantalla que archiva el dato, y en función de un grafito-buril-mouse. La realidad es externa-objetiva o interna-subjetiva.

El dibujo se tensa entre la *dialéctica noesis-noema*. Abstraer o concretar factores *noemáticos* –detalles de colores, materiales, movimiento, silueta...– es el par básico que divide las aguas del arte.

El dibujo también es un equilibrio: el de los *factores noemáticos* constituyentes del objeto o modelo real externo y el sistema de los significantes como subsistema sobre el papel.

Por eso el dibujo es el paradigma del signo, connivencia de significados y significantes. Este mecanismo se sustenta en una doble distancia que debe tomar el dibujante respecto del objeto y respecto del propio dibujo. Entre ambos el *ojo-mente* hace un elegante lazo de vinculación. (Figura 2)

La conciencia queda como en el centro de una balanza. El tiempo detenido para pensar la realidad se duplica en un segundo tiempo detenido para pensar sobre el acto dibujante.

Pongamos un ejemplo: el hombre mira a la realidad cero –R0–, que puede ser una botella si lo que va a dibujar es una naturaleza muerta, o una situación de *ekística* (la ekística es la teoría del habitar), si lo que va a hacer es proyectar una vivienda o un artefacto de diseño industrial. Mira, documenta, estudia, piensa, resuelve. Gira 180° y hace, dice, proyecta... dibuja R1. (Figura 3)

Se pueden suponer distintos grados de claridad y de turbulencia en los diversos momentos e instancias del proceso. La combinatoria de claridad-turbulencia define una matriz de alternativas. Por hipótesis debo suponer que en A1/A2 no hay turbulencia, y por lo menos existe la neutralidad de una mente que actúa sana, lúcidamente.

De lo contrario, al proceso se le adiciona un grado de nebulosidad que confunde (caso Artaud, por ejemplo). El gráfico sería:

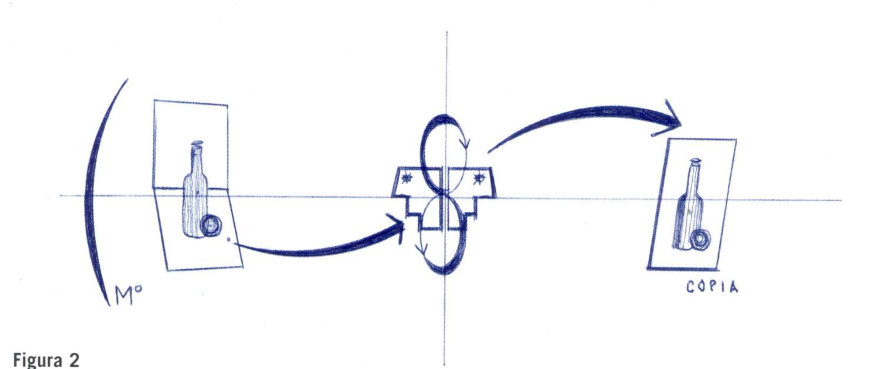


Figura 2

Figura 3

R_0	A_1 / A_2	R_1	
X	O	X	Expresionismo, etc.
O	O	X	Romanticismo, etc.
X	O	O	Clasicismo, Racionalismo
O	O	O	Situación teórica ideal

El cuadro expone un abanico de posibilidades según medidas de claridad o turbulencia en las instancias R0 y R1. Deben analizarse los cuatro momentos; los mismos han sido históricos modelos operatorios. Se suele decir que el dibujo es arte y ciencia, pero es más que eso: el dibujo es ontología pura en estado naciente, sin literaturización ni técnica de escuela. Dibujar es buscar y encontrar el ser del ente. Ahondar entre turbulencias la constante K de las formas platónicas, formas del ojo que piensa, formas propias de la geometría y de la mística de los números. Desocultar detrás de los velos que turban y encandilan, las figuras de la consistencia y, por lo tanto, de la presencia. Dibujar –auténtico– es siempre superar las habilidades de la perspectiva en, o dentro, o a pesar de la misma perspectiva.

Dibujar es descorrer esos múltiples velos de la turbulencia e ir diciendo uno a uno: el color, los tamaños, los puntos de vista, las deformaciones, la silueta, el lleno con el vacío, las sombras, lo estable y lo móvil, la luz, los reflejos, las rugosidades, los esmaltes, el arabesco.

La verdad se dice con palabras, pero siempre está más allá de las palabras.

Un dibujo es siempre una propuesta de verdad dentro de la turbulencia.

Cuando dibujo detengo el mundo un instante, horas, días. Depongo la vanidad, la urgencia. Es un acto de extrema humildad. La quietud del objeto me llega y me invita. Detenido el ir y venir, aparece la consistencia: la realidad me invade. Frente a aquello que está ahí, empiezo a desmadejar. A desmontar superestructuras, a despejar los *nóemas* de la realidad. Entonces mi mente despliega el abanico de heurísticas y vuelvo a tejer en el envés.

Eso es dibujar: desmadejar y enmadejar.

¡Y no es acaso eso el proyecto de arquitectura!

6. Dibujo y saber

Hay tanta imaginación en un teorema de Einstein como racionalidad en un dibujo de Cezanne. El dibujo es un lúcido exponente como modelo de pensar-hacer.

No se dibuja bien si no se piensa bien. Todo pensar es un dibujar las figuras simbólicas sobre el magma informe de lo óntico.

A nosotros nos interesa más el dibujo como instancia heurística –metodología del pensar– que como objeto trazado en un papel. Nos interesa la operatoria del hacer en función de la doble realidad externa e interna, como toma de distancia, centración en lo propio, penetración en lo ajeno, absolución de lo segundo en lo primero y resolución del todo en el nivel de un lenguaje universal, previo a las palabras.

El dibujo ha unido a los hombres; descubrir una huella de pie sobre la arena es ver al semejante y empezar a entenderlo. Tal fue la conmovedora experiencia de Robinson Crusoe en la playa. El dibujo oficia de panlengua. El habla actúa a la inversa, recordemos la leyenda de la Torre de Babel: hablando, los hombres no se entienden.

El dibujo es la mejor metodología para meditar. Con la poesía del *haiku* y el canto coral configura la tríada perfecta del hombre perfecto. Enseñar a dibujar es civilizar.

Cuando la cultura inventó la escritura relegó el dibujo al ámbito limítrofe de la especialización estética. La estética terminó por destruir el sentido profundo del dibujar.

¿Para qué dibuja el hombre?

Para hacer las paces con el mundo. Es una ceremonia. Los orientales dibujan para captar el instante. Lamentablemente, en Occidente, el arte ha prostituido al dibujo como comprensión de la realidad.

El proceso del dibujo puede escandirse en tres momentos:

Momento uno: El dibujante toma distancia del modelo para contemplar la situación como si fuera el primer día de la creación. Todo dibujo debe comenzar por el asombro. Se

dibuja una cosa si se la ve por primera vez. La cosa debe darse como nueva, ignota, autoconsistente y explicable en sí misma.

Momento dos: Antes de dibujar el hombre definirá el sistema de convenciones de la inscripción. Definir el papel o la tela expectante como un nuevo mundo ad-hoc, geografía en blanco, estructura en suspenso. Definir la trama de vinculaciones entre significantes de la realidad, significados en la mente y significantes del soporte, las normas de su tarea, los límites de su campo visual-nocional, método, prioridades, códigos, léxico, gramática, leyes sintácticas, etc.

Momento tres: El hombre opera y verifica el camino de su ojo, de su mano y de su mente y entonces avala, rechaza, aconseja, perfecciona.

El momento dos se inicia con la definición de un soporte. Esto no llama la atención, sin embargo no es obvio. Al objeto modelo se le ha extraído su figura –como si lo hubiéramos despellejado–, su tamaño natural, su color, su forma, su materialidad, su alma. De la botella se despega la figura *botella*. Pero entonces, ¿qué queda? Por arte de magia una *botella* sigue persistiendo; lo que hemos extirpado, al fin y al cabo, es un doble. Es otra botella: ilusoria, figurada, epidérmica. El acto es casi inocente, y sin embargo es una maravilla, un prodigio.

Una suerte de taxidermia mental, expoliación y sobreconstrucción.

Ahora el dibujante decide cómo, dónde, para qué reinstalar el doble. Dónde reimplantar esa faz visible de la cosa expoliada.
La problemática del soporte es aquí el centro de la cuestión.
A lo largo de la historia se han experimentado varias soluciones. (Figura 4)

Variante uno: El hombre prehistórico dibuja sobre otros objetos del entorno natural. Sus soportes son rocas, arena, caverna.

Variante dos: El soporte es el mismo cuerpo del artista: tatuajes, máscaras, disfraces de magia homeopática.

Variante tres: El soporte es un objeto cultural del patrimonio social: los vasos griegos del Dipilón; las cerámicas del Calchaquí.

Variante cuatro: El soporte es un plano neutro, en blanco, liso y limpio, o un muro despejado sobre los cuales se hace la inscripción: el cuadro de caballete, la pintura mural.

Variante cinco: La inscripción recae en el mismo objeto-modelo copiado; la botella se dibuja sobre la misma botella. El arte conceptual trabaja con estos temas. Mucho antes, el Greco pintaba su retrato semioculto sobre la capa de un personaje de su cuadro... la picardía no era nueva ni fue la única. La escenografía, en su debilidad hacia las artes ocultas, tiene aquí un terreno fértil. De hecho ella inscribe su caja dentro de la caja del escenario.

El dibujo jamás es una copia pasiva.

En un dibujo siempre actúa una fuerte potencia: la voluntad de ver, de querer saber, de querer reconstruir.

Esa voluntad de dar vida, de desarmar y rearmar, de rehacer un sentido a partir de un fondo que desaparece o retrocede, es llamada la *Dynamis*.

Una realidad objetual siempre es el resultado de tres factores: *Hyle*, como fondo de materialidad o principio sustancial de base; *Morphe*, como principio conformador, el molde virtual que da la forma, y una *Dynamis* como energía que moviliza.

Una materia de relleno, una forma a rellenar y una energía rellenante. El dibujo, como mecanismo de heurística, cumple cabalmente con esta tríada. Hay una materia en el mundo que de algún modo debe trasladarse al papel; allí será vertida en el molde de una nueva forma que debe estructurarse; una fuerza estructuradora actúa entre la descomposición del modelo y la recomposición del dibujo.

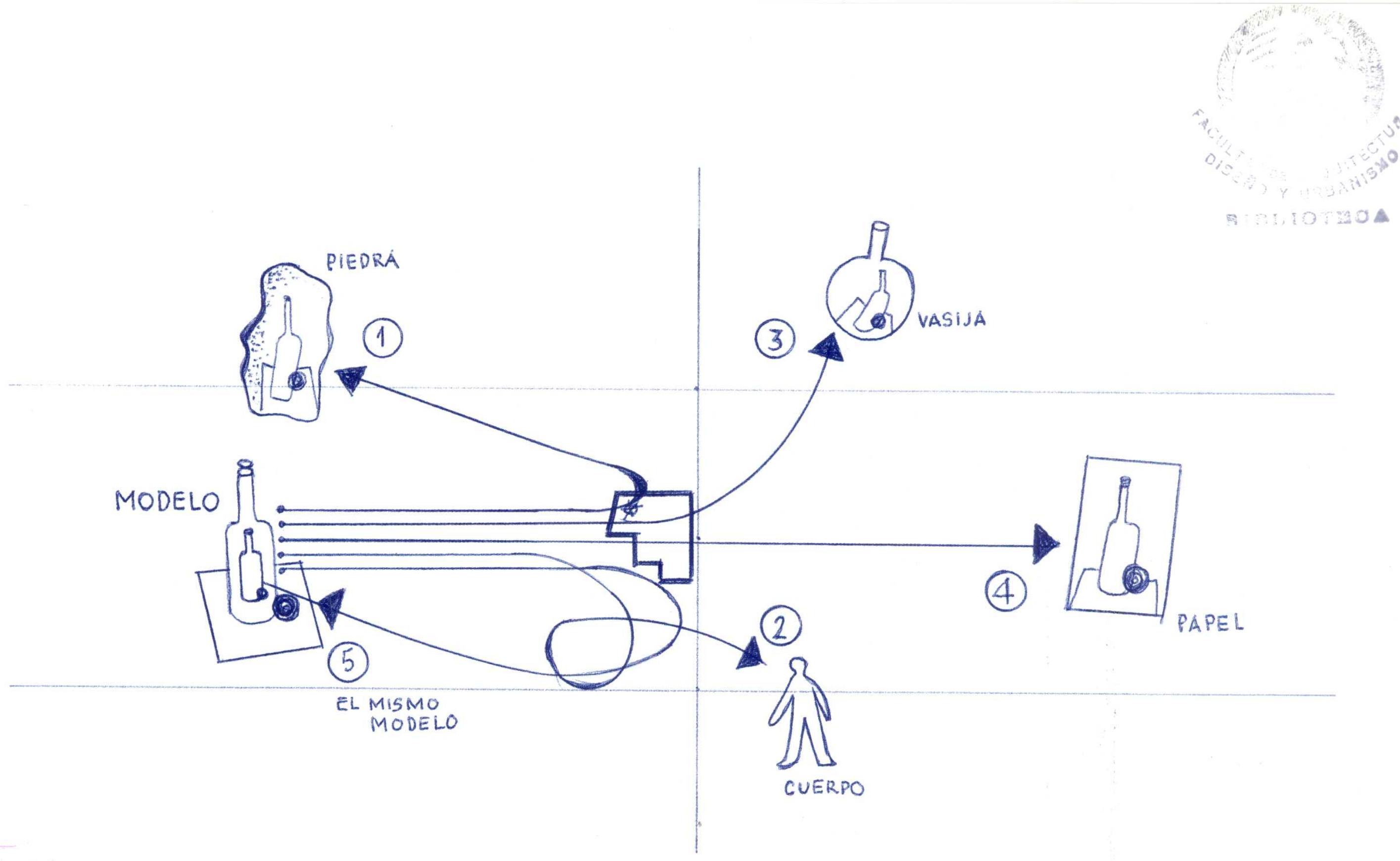


Figura 4

En este mismo sentido, el modelo del VER-QUERER-SABER dirige todo el operativo. El proceso de dibujo es eterno equilibrio inestable entre esas tres magnitudes.

Courbet dibujaba según veía; El Greco según quería; Leonardo según sabía.

De todos modos, las tres dimensiones están presentes, con distinto grado, en toda operatoria.

El diseñador sabrá, según su personalidad y su programa, decidir la fórmula de su heurística.

7. El acto de pensar

¿Qué le enseñará el dibujo al diseñador, o dicho de otro modo por qué debe el diseñador ocuparse y preocuparse por el dibujo?

Porque el dibujo es su cometido, su aventura. Yo diría que no hay diseño sin dibujo. Pero no les estoy hablando del boceto. Se trata de algo mucho más serio; de principios, de incondicionalidades.

Pensar una realidad para hacerla diseño es dibujarla; hacer un diseño es pensar a partir del dibujo como pensamiento; todo pensamiento de un objeto es un dibujo en la mente; pensar es dibujar y dibujar es pensar. **((**

Los dibujos que ilustran esta nota pertenecen al autor. Técnica: birome azul sobre papel.



Crear vale la pena

LA EDUCACIÓN, EL TRABAJO Y LA PARTICIPACIÓN SOCIAL, SON LOS EJES FUNDAMENTALES EN LOS QUE SE INSCRIBE EL PROYECTO. SE BUSCA PARA LOS NIÑOS Y LOS JÓVENES UNA ALTERNATIVA QUE, PARTIENDO DEL ÁMBITO EDUCATIVO, RESIGNIFIQUE Y FORTALEZCA LA RELACIÓN CON SU MEDIO. POR OTRO LADO, SE CONSOLIDAN, DESDE LAS CAPACIDADES ADQUIRIDAS, COMO INDIVIDUOS CAPACES DE ENFRENTAR PROCESOS DE EXCLUSIÓN SOCIAL.


CREAR
ALE LA PENA


CENTRO CULTURAL
COMUNITARIO


FRENTE DE LA
RESISTENCIA
NAVIDAD
PARA TODOS
FABIAN

Los Centros Culturales Comunitarios son espacios no convencionales donde los jóvenes acceden a una profesión que modifica sus historias de vida, y se convierten además, en lugares para la capacitación y acompañamiento permanente. Sin lugar a dudas, el arte modifica y pone en evidencia, visiones y representaciones de un espacio social. Desde esta perspectiva, se vuelve estratégico profundizar una metodología de inserción comunitaria, que proponga como ejes fundamentales y articulados al arte y a la organización social. Los talleres generan un ámbito de confianza, donde ese proceso se pone en acción. Son espacios donde se trabaja, se elabora y se transforma algo para ser utilizado. Es un aprender haciendo en grupo, un lugar donde los conocimientos, las capacidades y habilidades, se desarrollan en una práctica concreta, fundamentada en una participación activa, donde docentes y alumnos están involucrados como sujetos del hacer. En este momento están funcionando tres de estos centros: *Puertas al Arte* ubicado en Beccar, *Joven Creativo* ubicado en el Bajo Boulogne, *San Roque* ubicado en San Fernando. Brindan servicios culturales y comunitarios a 700 alumnos y 2500 participantes indirectos. Se proyecta consolidar la metodología, redimensionando los programas, para otorgarle al modelo de operación, la fortaleza que le permita multiplicarse en otros barrios. **ct**



Siete

LAS PALABRAS DE ANNA KAZUMI STAHL, MALÚ URRIOLA, GUILLERMO MARTÍNEZ RAÚL VIEYTES, ELENA BOSSI, RODRIGO FRESÁN Y MARIANO ÁLVAREZ, A TRAVÉS DE LA MIRADA DE FABIANA BARREDA.



“Preservar el agua”
Texto: Mariano Álvarez
Fotografía: Fabiana Barreda

Antes no, ahora sí.
Antes, no podía estar más de tres minutos bajo el agua.
Ahora, estoy nueve meses y no me pasa nada.

Mariano Álvarez nació en Buenos Aires, en 1989. Es integrante del taller de niños escritores de Carranza, coordinado por Gustavo Nielsen.
Fabiana Barreda nació en Buenos Aires, en 1967. Es artista e investiga la antropología del hábitat urbano.



"Preservar el aire" Guillermo Martínez / Fotografía: Fabiana Barreda

Manuel estaba sacando las sillas a la vereda, como los demás. Ella hubiera preferido sentarse en el patio, debajo de la parra, solamente ellos dos, como si fuese una noche de verano y él aún fuese Manuel y ella aún la esposa de Manuel. No es que le disgustaran los vecinos, al contrario, todos habían sido muy amables con ellos y eso que eran nuevos en el barrio, pero aquellas caras le resultaban demasiado concretas, en cada una habría el nombre y el gesto familiar, de modo que vería a Mary y a Luisito el verdulero y al gordo señor Ruiz, pero no más allá, cómo distinguir entonces al hombre con mayúscula del que hablaban en la radio. Además, le parecía casi impúdico, estar allí todos juntos, mirarse los unos a los otros para comparar el miedo y medir la desesperación, el último comadreo que no podrían eludir, después de todo somos humanos. Después de todo somos humanos, pensó y quiso decirle a Manuel que ella preferiría sentarse bajo la parra, los dos solos mirando el cielo. Tal vez se le ocurriría una hermosa frase, tal vez consiguiera rezar como cuando era pequeña y Dios existía. Pero Manuel parecía arrastrado por algo profundo y oscuro, los movimientos solemnes y la mirada ida, como si estuviese escuchando el Himno, y ella no quería retornarlo, no quería que abandonara aquella prolija expresión de prócer para ocuparse de un asunto tan doméstico. Lo miró con ternura, como a un niño, y lo ayudó a ponerse el saco que olía a naftalina, de una manera u otra sería lo mismo.

Ya estaba todo el vecindario afuera, como si hubiese desfile. No. No era lo mismo. Una parodia. Todos se esforzaban por parecerse a sí mismos, por apresar lo que habían sido, la vida entera, en un puño que abrían apenas, temerosos. Parecían asombrados por descubrirse de pronto hombres y escrutaban sus propias actitudes, no era acaso maravilloso respirar el aire frío y exhalarlo en la noche como una bocanada de humo, no era magnífico el retumbo del corazón y aquel hondo murmullo de la sangre desbordante, o la fuerza de la mano que cierra, el azul afluente de las venas, el filo preciso de las uñas. Y aunque nadie lo decía y aunque todos callaban, parecía escucharse el estribillo que repetía es la última vez, es la última vez. Luisito cebaba los amargos, es la última vez, y Mary le daba las sobras al perro, es la última vez y ella recostaba la cabeza en el hombro de Manuel, la última vez. Distinguió la voz del señor Ruiz anunciando que sólo faltaba un minuto. Había algo de orgullo contenido, un dejo de triunfo en esa voz lejana que decía cuarenta, treinta y nueve, treinta y ocho... Parecía que el señor Ruiz estuviese por ganar alguna carrera porque su cara se enrojecía de felicidad y una sonrisa infantil le rondaba los labios que ahora apenas se entreabrían, treinta y seis, treinta y cinco, treinta y cuatro. Hurgó desesperadamente en su interior revolviendo las viejas palabras. Una sopa de letras. Encrespadas, salían a la superficie frases equivocadas, pueriles. Creciste, te casaste, te moriste. Como todas, como todos, comé todo. Manuel me mima, Luisito me deja comprar fiado y el señor Ruiz está gritando tres, dos, uno, cero. Me saqué un cero y la maestra también. Estamos todos desaprobados. Cero por todo cero. Restá cero y terminó.

Abrazó a Manuel y cerró los ojos aguardando el final. Aguardó y aguardó hasta que le dolieron los párpados y se le entumecieron los dedos que aferraban la espalda de Manuel; aguardó hasta que se descubrió deseando que hubiera final. Entonces abrió los ojos y vio la cara desencantada de Manuel y a lo lejos el gesto apesadumbrado del señor Ruiz que daba cuerda a su reloj por las dudas y más allá la silla vacía de la que se acababa de levantar Mary.

Luisito le ofreció un mate que no sería el último, pero ella dijo que no, que tenía que ir a lavar los platos. Y mientras fregaba las ollas y mientras miraba de reojo el rostro resignado de Manuel, el traje raído colgando mansamente de la percha y de nuevo sus manos obedientes fregando las ollas, se consolaba pensando que algún día se haría justicia y también habría fin del mundo para gente como ellos.

Guillermo Martínez nació en Bahía Blanca, en 1962. Es doctor en Ciencias Matemáticas y escritor. Publicó *Infierno grande, Acerca de Roderer y La mujer del maestro.*



"Preservar la imaginación"
Texto: Elena Bossi
Fotografía: Fabiana Barreda

Sentí una sed terrible y detuve la marcha cerca de un bar a un costado de la ruta. El lugar era muy oscuro y al entrar sólo vi la luz de una puerta sobre el fondo que daba a un patio. Luego aparecieron los manteles blancos y un hombre, sentado a una de las mesas, me habló.

Las palabras me llegaban desperdigadas, fragmentadas, como si yo no hubiese estado allí. No sé cuánto tiempo permanecí en el bar. Me deprimía ese lugar, con su piso de tierra, sus paredes despojadas y ese hombre hablándome en la penumbra. Finalmente entraron unos vecinos y aproveché la interrupción de los saludos para salir.

Respiré la luz de la siesta. Agradecí el sol a pico sobre mis hombros tensos y me quedé junto a la puerta del auto unos minutos antes de retomar el viaje.

Unas nubes brotaban detrás de las montañas. Comencé a tomar velocidad. No muy lejos, sobre el pavimento, había una forma. Como una bolsa negra arrojada. Más cerca pude distinguir algo muerto.

Detuve el auto y bajé. No lograba entender de qué animal se trataba: tal vez un zorro; pero sus patas eran más bien largas y el pelo demasiado negro. La cabeza estaba aplastada. La sangre casi seca no había alcanzado los dientes agudos que brillaban al sol. En el lomo, tenía una mancha circular que recordaba una luna menguante.

— ¿Qué es? —preguntó una voz a mis espaldas.

El sol de frente me impidió ver los rasgos, pero era una mujer. Atraída, se inclinó, solícita, sobre el cuerpo del animal. Giró levemente y levantó su rostro hacia mí; el sol encandilaba y yo sólo veía una sombra que me miraba desde abajo.

Elena Bossi es docente de la Universidad Nacional de Jujuy. Publicó entre otras cosas: *Seres mágicos; Jirones; Leer poesía, leer la muerte.*

"Preservar la intimidad" Texto: Rodrigo Fresán / Fotografía: Fabiana Barreda

Hay una época en la vida en que vamos a fiestas y a casas cuyos dueños no conocemos. No hay problema: entonces tampoco nos conocemos demasiado a nosotros mismos. Llegamos, saludamos, nos sostenemos sosteniendo una copa, caminamos por un departamento viejo como si fuera un bosque nuevo, abrimos la puerta de una habitación pensando que se trata de la del baño y encontramos algo así. Una noche yo encontré por primera vez algo parecido a lo que aquí se ve. ¿Por qué cerré la puerta nervioso y como si hubiera visto algo prohibido? ¿Cuál es el misterio que hace que una cama destendida, la luz de una lámpara y una foto desnuda provocaran la inquietud que sentí entonces? Me sentí invasor. Me sentí también invadido. Recuerdo haber pensado ¡ups!, recuerdo haber pensado "El derecho me gusta más que el izquierdo", recuerdo haber pensado que no hay nada más incómodo que ser descubierto mirando fijo la foto de una mujer sin cabeza en una habitación de una fiesta de una casa que no conoces. Cerré la puerta y, estoy casi seguro, alcancé a oír que alguien desde ahí dentro —¿desde adentro del placard, desde debajo de la cama? —suspiraba un suspiro triste y largo como la historia del mundo. Sé que me arriesgo a no ser creído si digo que a lo largo de los años —y de las fiestas y de las casas y de los dueños a los que ahora indefectiblemente conozco— me he vuelto a encontrar con esa misma habitación y esa misma foto. En países diferentes, en épocas muy distintas de mi vida. En ocasiones, me juran, no he hecho otra cosa que abrir la puerta que da a un estudio o a la habitación de los chicos o al cuarto de las escobas o a un pasillo o, sí, a un baño. No me importa: yo voy y la abro lo mismo. La pregunta, claro, es por qué a mí, a dónde conduce todo esto. Sé que cada vez está más cerca la noche —cualquier fiesta en cualquier casa de éstas— en que entraré a esa habitación, me sentaré en la cama y, tal vez, ella salga del sitio en que se esconde. O tal vez apenas me quede dormido, quién sabe. Tal vez no vuelva a despertarme. Por lo pronto —no puedo sino entenderlo como una señal— me han enviado una foto de esa habitación y de esa foto por correo electrónico y me han pedido que escriba un cuento. Un cuento corto y que dure el tiempo en que se demora en perderse y encontrarse y abrir una puerta y mirar una foto.

En eso estoy.



Rodrigo Fresán nació en Buenos Aires en 1963 y es autor de *Historia argentina, Vidas de santos, Trabajos manuales, Esperanto, La velocidad de las cosas* y, próximamente, *Mantra*. Sus libros han sido traducidos al francés e italiano y relatos suyos figuran en numerosas antologías de Argentina y el extranjero. En la actualidad vive en Barcelona donde trabaja para el diario Página/12.



"Preservar la memoria" Texto: Malú Urriola / Fotografía: Fabiana Barreda

Hace frío y un deslavado sol me abandona, como abandona a la tarde. La casa está sola, miento, está poblada de hojas como si el futuro hubiese llegado de golpe, asolando lo que después de terminar de nombrar ya es pasado. Una fracción de esta tarde ya es pasado. La imagen atiborrada por la brisa sobre el agua que apenas se mueve, y las nuevas hojas regadas por el suelo lo saben. El pasado es tan veloz, tan inmediato, y el lenguaje tan efímero e incontenible, que bien podrían las palabras parecerse al agua. Nombrar es un riesgo, allí donde las palabras van, va también su muerte. Ahí donde el agua se estanca, muere.

Donde no emana, todo se seca hasta la raíz de los huesos.

El cielo que no es azul, está justo por encima del cielo gris, y el viento hace bailar la loca cabellera de las palmeras, mientras los árboles emiten palabras incomprensibles, palabras que sólo el agua podría comprender. Es tarde y debiera escribir sobre el agua, encontrar un objeto parecido al agua, un material transparente y translúcido, escurridizo y vivo. Tarde y agua en un cierto e indescifrable lugar se corresponden, una configura el paisaje, la otra el reflejo. Podría decirse que tarde y agua son palabras contradictorias, tal como tarde y tiempo lo son, pues cuando la pileta se seque y la fantasmagórica imagen de la casa desaparezca y las palmeras no tengan donde reflejar sus largas cabelleras, se constatará el vacío que ha dejado el agua, se extrañará el reflejo de la tarde sobre el agua, tal como el agua extraña correr hasta el ancho mar y estrellarse de palabras contra las olas.

Malú Urriola nació en Santiago, Chile, en 1967. Es poeta. Ha publicado *Piedras rodantes*, 1988; *Dame tu sucio amor*, 1994; *Hija de perra*, 1998.

"Preservar la naturaleza" Texto: Anna Kazumi Stahl / Fotografía: Fabiana Barreda

Los cerros de Kamakura están cubiertos por una maleza tan densa que las hojas forman un escudo natural: los aristócratas construían casas allí, para vivir y actuar sin dejarse conocer.

Estuve de visita con un amigo nacido en la zona, y vi una casa escondida en la maleza. Takeshi lo negó: "No quedó ninguna de las casas antiguas".

Allí había vivido un general de la segunda guerra mundial. Lideró la invasión a Manchuria. Se suicidó por deber, como hicieron muchos, el día de la Rendición. La casa quedó olvidada, hasta que poco después, uno del pueblo fue caminando por los cerros y volvió enloquecido. Balbuceaba sin parar y se le ponían los ojos en blanco. Para ese entonces ya habían empezado a correr los rumores sobre lo ocurrido en Manchuria: los soldados rasos lo contaban para aliviar la angustia por haber participado en tales horrores. Se decía que, si el general se hubiera suicidado con el harakiri, los demás tendrían alivio, pero se mató sin hacerse responsable; lo hizo fácil, con un arma de fuego, y así su anterior entorno no se liberaba del mal.

Igual, insistí: "Hay una casa allí. ¿No la ves?". Indiqué un ángulo de paredón, una línea de tejas, indicios concretos que se mostraban por entre las hojas, que eran negras pero brillantes como esmeraldas, y de una redondez imperfecta como los ojos, o las bocas abiertas pero oscuras por dentro. Takeshi me respondió: "Sí, la veo, todo el mundo la ve siempre. Pero no es una casa lo que hay allí. Es la memoria".

Anna Kazumi Stahl vive en Buenos Aires desde 1995. Publicó *Catástrofes naturales*, Editorial Sudamericana.





"Preservar el paisaje"
Texto: Raúl Vieytes
Fotografía: Fabiana Barreda

Mireya Castex pintaba horrible (esa era la opinión que teníamos sus alumnos), pero enseñaba Teoría de la forma en Bellas Artes, después de la clase de pintura.

— Pichi, prestá atención a los valores y la temperatura: fríos al fondo, cálidos adelante — Susana Parisi corregía nuestros mamarrachos.

Timbre, las once de la mañana, invierno. Salimos en malón, dijimos al portero que a comprar materiales; corrimos hasta El Diamante; agenciamos una ginebra, llenamos los vasos.

— Si le fío a uno, tengo que fiarles a todos.

Volvimos a la escuela medio en pedo, festejábamos que la guerra había terminado. Subí la escalera, encontré a Juan dedicado a su joda favorita: le afanaba la escoba al jovato de la limpieza y se divertía viéndolo sufrir, putear.

— Che, Juan, ¿trajiste los rododendros?

— ¿Los qué?

— El laburo que pidió Mireya. Yo hice un detalle en acuarela, no sé; parece el paisaje patagónico visto a través de un vidrio empañado. ¿Servirá? Necesito un nueve.

— Je.

Balanceó por encima del hombro, la tiró como jabalina en el aula vacía; la escoba hizo un zafarrancho de tableros. Juan desafiaba con sonrisa malévola.

— ¿Tenés ganas, también? ¿Eh? ¡Tirala!

Me la alcanzó. ¿Qué carajo te importaba la nota, si afuera el mundo era sombra, dictadura, represión, muerte? Sentí el placer del lanzamiento, el estrépito del choque, la alegría del desorden, el caos. Eramos indios a flechazos, genios en el infierno, artistas resistentes en el vendaval del miedo; éramos los defensores románticos de la libertad.

Raúl Vieytes es novelista, dramaturgo y artista plástico. Nació en Buenos Aires, en 1961. Colaboró en la revista *Satiricón* como dibujante y redactor. Es autor de *Kelper*, segundo *Premio Clarín* de novela 1999.



Preservar* la Memoria Implacable

*proteger o resguardar anticipadamente a una persona, animal o cosa de algún peligro.

Fragmentos de imágenes y palabras, certificaciones, certezas de los hechos de la vida y de la muerte de los hombres, de sus luchas no sin violencias, por preservar los intereses de clase –derechos, dignidad, libertad–, combatir hasta vencer las injusticias, humillaciones, explotación, los horrores infligidos. **Preservar*** la memoria para evitar las derrotas.

Prof. Titular Cátedra Diseño Gráfico I, II y III.
Alfredo Saavedra.



"vemos su rostro, muerto hace muchos años, apretado contra el cristal de nuestro terrible siglo, Goya que mira a una época peor que la suya."

Robert Hughes, *A toda crítica.*

"Las guerras matan mucho tiempo después, ¿verdad?."
George Steiner



"Hay fotografías que son como el matadero de la historia."
Susan Sontag

Berlin, 1933.



A MANO ALZADA. El Senado aprueba en 1987 la ley de Obediencia Debida.

"Señores; yo estoy nombrando lo que se cifra en el nombre."
Jorge Luis Borges

- De nada serviría cerrar lo ojos porque la imagen está adentro de mis párpados.



te voy a matar / derrota.
nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez.
vivo o muerto / un rostro amado.
hasta que mueras /
dolida como estás / ya lo sé.
te voy a matar / yo
te voy a matar.

Juan Gelman "Notas", 1979 (fragmentos).

El general se irguió, se abrochó la casaca, se encajó lo que sea que llevan los generales en la cabeza sobre el pelo rubio ceniciento, sudado, y con el tono abstraído de voz que usó para decir tres veces salud, dijo:

–Castelli, no queme sus papeles. Buenas noches para usted, primo.

J. M. Belgrano a J. J. Castelli.



Dibujo a tinta de Alfredo Saavedra.

• Otro frasco de cristal, un poco más grande que el anterior. Dentro de él, conservado en alcohol, un pedazo de lengua que se pudre. Ese pedazo de lengua que se pudre perteneció al ciudadano Juan José Castelli, a quien se llamó, en otros tiempos, el orador de la revolución y, también, representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú.

La revolución
es un sueño eterno, Andrés Rivera.

"NO HAY NADA MÁS PELIGROSO QUE LA MEMORIA ESCRITA".

SIMÓN BOLÍVAR.



- de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.
Antes hay que deshacer este entuerto,
antes hay que resolver este enigma.
Y hay que resolverlo sin cobardía, sin huir
con alas de percalina
o haciendo un agujero en la tarima
y es inútil,
inútil toda huída
(ni por abajo
ni por arriba).
Se vuelve siempre. Siempre.

León Felipe *(fragmentos).*

Autoridades de la FADU



Decano
Arq. Berardo Dujovne

Vicedecano
Arq. Reinaldo Leiro Alonso

Secretaría General
Secretario
Arq. Víctor Bossero
Subsecretario
Arq. Marcelo Senés

Secretaría Académica
Secretario
Arq. Jorge Iribarne
Subsecretario
Arq. Marcelo De Cusatis

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Secretario
Arq. Carlos Méndez Mosquera
Subsecretario
Arq. Alejandro Batain

Secretaría Operativa
Secretario
Arq. Rodolfo Macera
Subsecretario Operativo
Cont. Adrián Costantino
Subsecretario de Hábitat
Arq. Roberto Gacón

Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica
Secretario
Arq. Roberto Doberti
Subsecretario
Arq. Natalio Firszt

Secretaría de Posgrado y Relaciones Institucionales
Secretario
Arq. Eduardo Bekinschtein
Subsecretaría de Transferencia y Convenios
Arq. María Iravedra
Subsecretaría de Vinculaciones con Empresas y Pasantías
Arq. Cecilia Amstutz

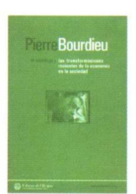
Consejo Directivo
Claustro de Profesores
TITULARES
Arq. González Ruiz, Guillermo
Arq. Linder, Mario
Arq. Leiro Alonso, Reinaldo
Arq. Terzoni, Carlos
Arq. Lebrero, Carlos
Arq. Petrina, Alberto
Arq. Gaite, Arnoldo
Arq. Salama, Hugo
SUPLENTES
Arq. Sorin, Jaime
Arq. Valentino, Julio
Arq. Yantorno, Alfredo
Arq. Nottoli, Hernán
Arq. Wainhaus, Heracio
Arq. Moscato, Jorge
Arq. Evans, John Martin
Arq. Berdichevsky, Carlos

Claustro de Graduados
TITULARES
Arq. Araujo, Hernán
Arq. Blanco, Silvia
Arq. Diez, Gloria
Arq. Rosano, Emma
SUPLENTES
Arq. Miguens, José Ignacio
Arq. Conde, Ricardo
Arq. Fernández, Analía
DG. Rossi, Pablo

Claustro de Estudiantes
TITULARES
Pimentel, Diego
Menta, Diego
Galleta, Walter
Giono, Lucas
SUPLENTES
Ceriani, Patricia
Huitrañan, Mariela
Carolo, Natalia
Mattarozzo, Euhen

ECIENTESPRODUCCIONES > nuevas ediciones del rojas





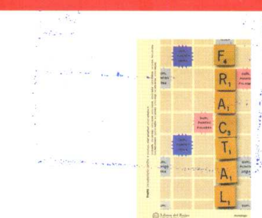
Pierre Bourdieu

EL SOCIOLOGO Y LAS TRANSFORMACIONES RECIENTES DE LA ECONOMIA EN LA SOCIEDAD

Colección Pensamiento Crítico

Esta obra contiene la videoconferencia del sociólogo Pierre Bourdieu realizada en nuestro país en junio del 2000, desde París. Las ciudades receptoras fueron Buenos Aires y Córdoba, desde donde se establecieron las preguntas y el diálogo con el ensayista francés.

ISBN 950-29-0610-1 / 75 Pág. / $ 8.-



Creación colectiva coordinada por Rafael Spregelburd

FRACTAL. Una especulación científica

Dramaturgia basada en axiomas científicos vinculados a la Teoría del Caos, lo científico del asunto no es tema de esta obra, ya que hace uso de algunas disciplinas científicas para desplegar un procedimiento teatral.

ISBN 950-23-1165-5 / 145 Pág. / $10.-



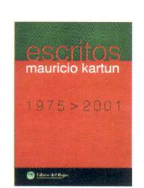
Richard Schechner

PERFORMANCE

Teorías y prácticas interculturales

La performance, que incluye pero no se limita a lo que convencionalmente llamamos drama, teatro, actuación o representación, se constituyó como conjunto de actividades múltiples y como campo de estudio en las últimas décadas del siglo XX, en gran medida gracias a la labor de R. Schechner.

ISBN 950-29-0600-4 / 282 Pág. / $20.-



Mauricio Kartun

ESCRITOS.1975 > 2001

Esta obra reúne textos teóricos y reflexiones metodológicas e incluye escritos sobre dramaturgia, ensayos breves sobre cultura popular y declaraciones políticas que reflejan puntos nodales del pensamiento del autor.

ISBN 950-29-0629-2 / 200 Pág. / $ 15.-



Carolina Nachón y Flavio Nascimbene

INTRODUCCION A LA PSICOLOGIA DEL DEPORTE. El factor mental en el deporte y la actividad física: perspectivas actuales

El deporte, como práctica y como lenguaje, muestra un crecimiento explosivo a nivel competitivo, formativo y creativo. Este libro brinda fundamentos teóricos y herramientas prácticas para abordar un sistema conformado por diversas variables.

ISBN 950-23-1055-1 / Pág. 216 / $ 15.-

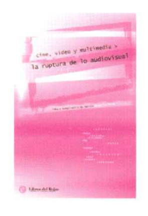


Compiladores: Angela Aisenstein, Roberto Di Giano, Julio Frydenberg y Tulio Guterman

ESTUDIOS SOBRE DEPORTE

Los textos reunidos en este trabajo expresan la confluencia de distintas disciplinas, cada una con su enfoque y perspectiva metodológica, demostrando la necesidad de pensar el deporte comparativamente. Un aporte a la discusión sobre el deporte en tanto fenómeno cultural de gran magnitud e impacto creciente en nuestra sociedad.

ISBN 950-29-0631-4 / Pág. 224 / $15.-

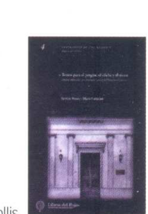


compilador: Jorge La Ferla

CINE, VIDEO Y MULTIMEDIA> LA RUPTURA DE LO AUDIOVISUAL

Esta publicación plantea una mirada crítica sobre la experimentación y el trabajo artístico con los medios frente a la uniformización del discurso audiovisual en sus diferentes vertientes.

ISBN 987-98901-0-8 / 220 Pág. / $ 15.-



Marcela Mollis

UN RECTOR QUE AYUDO A CONSTRUIR LA UNIVERSIDAD QUE DESEAMOS. Memoria de Eufemio Uballes

Colección Fragmentos de una memoria

Esta obra permite reconstruir y comprender la identidad de las universidades argentinas a través de la recuperación de la memoria de uno de los rectores de la Universidad de Buenos Aires, el Dr. Eufemio Uballes (1906-1922). Los actores universitarios, el reformismo y los ejes de la transformación universitaria son algunos de los temas desarrollados.

ISBN 950-29-0633-0 / 50 Pág. / $10.-

Sergio Langer

LANGER BLANCO Y NEGRO

coedición Libros del Rojas Eudeba - Comuna del Lápiz Japonés

Antología personal de trabajos a una tinta, en edición bilingüe, el libro propone un recorrido de encuentros y asociaciones entre las temáticas predilectas del autor.

ISBN 987-43-1626-8 / 92 Pág. / $ 15.-





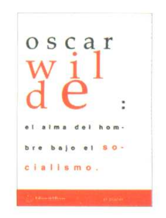
Patricia Funes y María Caldelari

TEXTOS PARA EL PREGON, EL AFICHE Y EL MURO. Algunas reflexiones "pre-liminares" acerca del Manifiesto Liminar

Colección Fragmentos de una memoria

La Reforma Universitaria es una tradición fundante del desarrollo universitario argentino, un origen al que pueden filiarse toda una cosmovisión de la función, las prácticas y los sentidos de la Universidad. La Reforma aparece como una matriz, a la que se interpela como guía a la vez que como fuente de legitimación.

ISBN 950-29-0634-9 / 42 Pág. / $10.-



Oscar Wilde

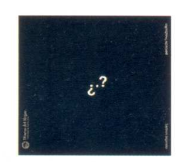
EL ALMA DEL HOMBRE BAJO EL SOCIALISMO

Colección el placer

En el centenario de la muerte de Oscar Wilde, el Rojas-UBA publica uno de sus textos más brillantes a modo de homenaje. Este libro es la obra más subversiva de Wilde, presentado en una cuidada edición ilustrada con fotografías del autor.

ISBN 950-29-0590-3 / 112 Pág. / $12.-





Bárbara Togander

perCconTrvoZcoRn

Este registro trabaja con el concepto de deshacer las convenciones establecidas de un concierto tradicional, desarmar lo previsible, acentuar las deformaciones, lo que no debiera suceder, lo que está mal. Estructurar desde la desestructura para generar un hecho creativo, una puesta con código propio.

$ 15.-



ecretaría de Extensión Universitaria > www.rojas.uba.ar

NIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

universidad pública calidad para todos


ALEJANDRO LEVERATTO / FOTOGRAFIA México 823 piso 2 C1097AAQ Buenos Aires
Tel/Fax (+54 11) 4331 4738 / 4343 6369 email alefoto@sinectis.com.ar


CALMA CHICHA
HONDURAS 4925 4 - 831 - 1818 WWW.CALMACHICHA.COM

Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo

Escuela de Posgrado



universidad pública
calidad para todos

Posgrado 2001
FADU

Doctorado

Creado en el marco de los objetivos de excelencia académica y jerarquización de los estudios de posgrado y como escalón fundamental del proyecto integral de formación universitaria.

Maestrías

- **Diseño Arquitectónico Avanzado** - Arq. Justo Solsona

Carreras de Especialización

- **Gestión Estratégica de Diseño** [dictado junto con el Politécnico de Milán] - Arq. Reinaldo Leiro Alonso
- **Gestión Ambiental Metropolitana** [dictado junto con el Politécnico de Milán] - Arqs. Roberto Fernández y Carlos Lebrero
- **Tasaciones de Inmuebles y Valoración de Proyectos** [dictado junto con la Universidad Politécnica de Valencia] - Arq. Eduardo Elguezabal
- **Planificación del Paisaje** [dictado junto con la Universidad Politécnica de Catalunya] - Arq. Jorge Cortiñas
- **Preservación, Conservación y Reciclaje** - Arq. Jorge Gazaneo
- **Arquitectura Interior** [nuevo programa] - Arqs. Emilio Gómez Luengo y Enrica Rosellini

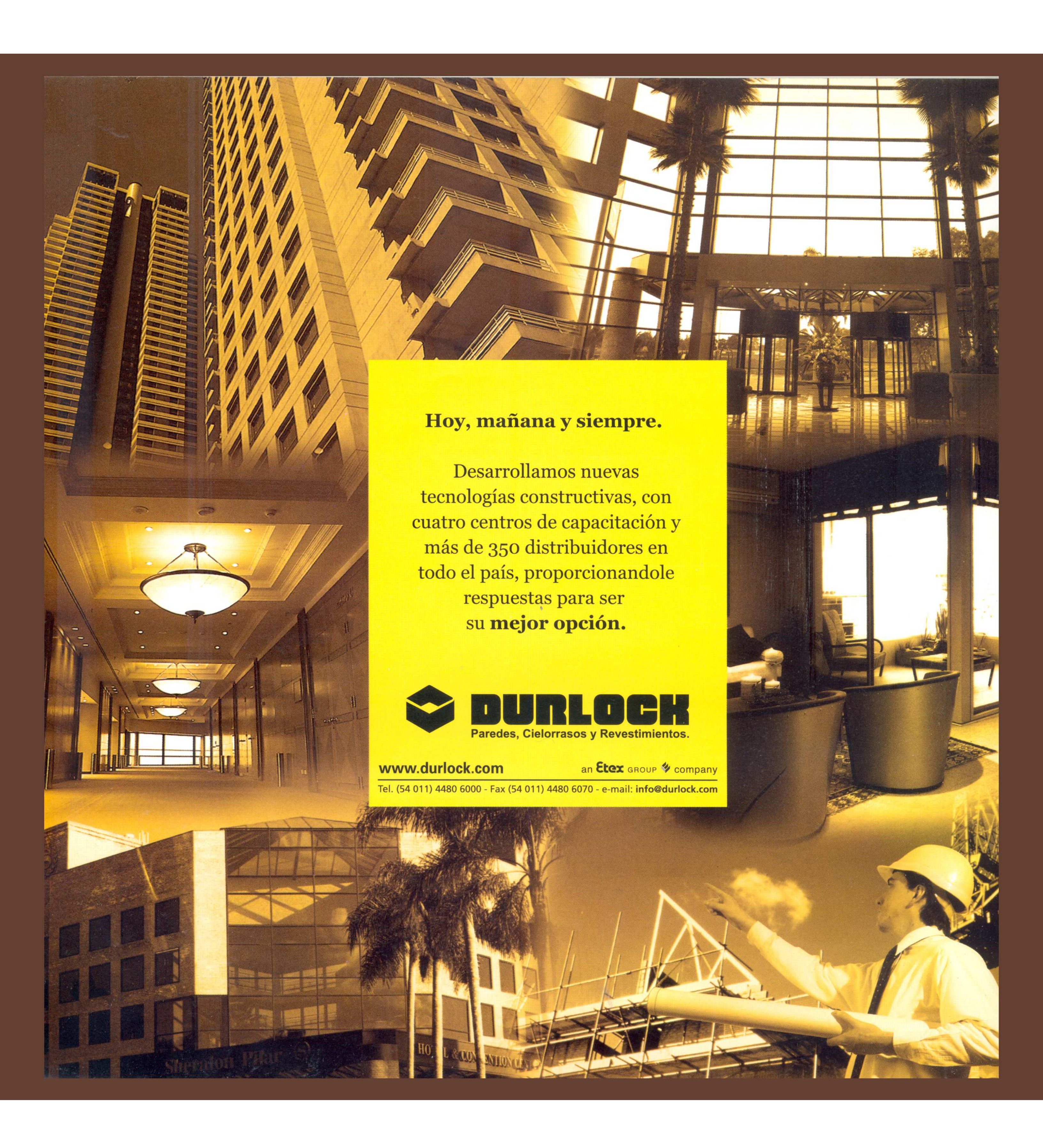
Programas de Actualización Profesional

- **Diseño Digital** - Arq. Arturo Montagú

[informes e inscripción]

Escuela de Posgrado **FADU-UBA**, **Secretaría de Posgrado y Relaciones Institucionales**
Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4º piso, Buenos Aires
Te: [011] 4789-6235/6 - **Fax**: [011]-4789-6240 - posgrado@fadu.uba.ar - www.fadu.uba.ar

1821 / Universidad de Buenos Aires / 2001



Hoy, mañana y siempre.
Desarrollamos nuevas tecnologías constructivas, con cuatro centros de capacitación y más de 350 distribuidores en todo el país, proporcionandole respuestas para ser su mejor opción.
DURLOCK
Paredes, Cielorrasos y Revestimientos.
www.durlock.com
an Etex GROUP company
Tel. (54 011) 4480 6000 - Fax (54 011) 4480 6070 - e-mail: info@durlock.com
Sheraton Pilar





Alta Performance. Resultados a la vista.

Dique Potrerillos, Mendoza

35.200 toneladas de cemento para la obra hidroeléctrica en construcción más importante de Sudamérica.

(*)







Alta Performance. Una solución para las grandes obras.

En Potrerillos se diseñaron cementos especiales para el hormigón inicial (de Alta Resistencia) y un cemento normal con capacidades técnicas ampliadas, con toda la tecnología internacional que sólo Minetti puede ofrecer.

Podríamos seguir hablando, pero los resultados están a la vista.

CEMENTO DE ALTA PERFORMANCE




FADU
180
ANIVERSARIO
universidad pública
calidad para todos
Invierno de 2001

Edificio La Algodonera

Dujovne- Hirsch y asociados

Autores: Arqs. Berardo Dujovne, Silvia Hirsch, María Dujovne.
Colaboradores: Arqs. H. Araujo, A. Goldenberg, J.J. Poggi , S. Gutraich.
Ubicación: Manzana comprendida por las avenidas Córdoba y Álvarez Thomas, y las calles Santos Dumont y Concepción Arenal.
Superficie construida: 70.000m2



